CAECILIA

eine Zeitschrift

für die

musikalische Welt,

herausgegeben

von einem Vereine von Gelehrten,
Kunstverständigen und Künstlern.

Achtzehnter Band.

Enthaltend die Hefte 69, 70, 71, 72.

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen
in Mainz, Paris und Antwerpen.

1836.

I n h a l t

des

achtzehnten Bandes der *Cäcilia.*

Heft 69.

Heft 70.

Heft 71.

Heft 72.

Ueber

Liedertexte

von

August Kahlert.

Von jüngeren, zumal fleissigen und begabten Tonsetzern hört man nicht selten die Klage aussprechen, es fehle ihnen an Gedichten, welche sich zur musikalischen Behandlung eigneten. Gewiss jeder, der mit Musikern viel zu verkehren pflegt, wird um Vorschläge in jener Beziehung widerholentlich angegangen, sobald ihm einige Einsicht in den keineswegs unwichtigen Gegenstand zugetraut wird.

Es frägt sich hier, ob wirklich Mangel jenes Bedürfnis erzeugt, oder ob nicht vielmehr der bekannte Rousseau'sche Ausdruck: „*Le musicien lit peu*", der jüngst erst wieder zu geistreichen Untersuchungen in diesen Blättern Anlass gegeben hat, den Grund jener Erscheinung bietet. Das Erste scheint mindestens sehr zweifelhaft, da ein Ueberfluss poetischer Erzeugnisse nach allen Seiten zu Gebote steht. Das Zweite fordert mich auf, einige Bemerkungen über die Beschaffenheit von Gedich-

ten, denen musikalische Behandlung zu Theil werden darf, insbesondere aber über **Liedertexte** mitzutheilen.

Wie oft wird eine unbedeutende Melodie durch die Textworte getragen, (z. B. in vielen Couplet's der Franzosen, bei welchen die Melodie nur der Rahmen des Gedichtes ist), wie oft geht eine schöne Melodie, wegen der Bedeutungslosigkeit der untergelegten Worte, fast verloren! Die Foderung, dass zwischen Wort und Ton ein befriedigendes Verhältnis Statt finde, ist also nicht abzuweisen. Dieses Verhältnis haben wir mithin näher zu beleuchten.

Was ist das Lied? der Erguss eines lyrischen Gefühles in Worten; die lyrische Poesie aber ist näher die ganz eigentlich **subjektive** Dichtungsart. Sie enthüllt uns die Gefühle des Dichters selbst, sie erschliesst uns sein eigenes innerstes Leben. Sie hat es mit der Aussenwelt, also mit dem **Objectiven**, nur insoweit zu thun, als sie den Eindruck, den die Seele des Dichters durch jene empfing, schildern soll, geht aber nicht darauf ein, die Aussenwelt selbst zu ihrem Gegenstand, zu ihrem Inhalt, zu machen. Dies überlässt sie der **epischen** Poesie.

Noch weit mehr verschwindet aber die Natur des dichterischen Individuums selbst in der **dramatischen** Poesie, worin die Gegenstände der Aussenwelt, nachdem sie vom Dichter empfangen worden, von demselben ihre selbstständige Gestalt zurückerhalten. Nun begiebt es sich aber, dass durch Vermischung jener Hauptdichtungsarten der Standpunkt der Be-

urtheilung vieler Kunstwerke zweifelhaft wird; insbesondere mischt sich das Lyrische in das Epos und das Drama nicht selten ein; und dies scheint in gewissen Fällen sogar nothwendig zu sein, denn da wir schon jetzt das lyrische Gefühl als gleichbedeutend mit dem musikalischen erklären müssen, so würden wir, wollten wir jene scharfe Trennung verlangen, die Idee des Oratoriums, oder der Oper zugleich mit vernichten.

Auf diese Kunstgattungen brauchen wir indessen vorläufig noch nicht einzugehn. Wir haben es mit dem Liede zu thun; dies lernen wir als ein lyrisches, folglich als ein musikalisches Gedicht seiner Wesenheit nach kennen. Ein solches soll, nach allem Vorangeschickten, Gefühl athmen.

Aber, was hält man nicht Alles für Gefühl! Unter den Ansichten der Philosophen herrscht bei diesem Punkte eine unglaubliche Verwirrung. Dass es ein Seelenvermögen sei, insofern es nicht blos Nervenreiz bedeute, räumen gegenwärtig die Meisten ein. Ob es aber ein besonderes von Bestrebungs- und Vorstellungsvermögen getrenntes Seelenvermögen sei, wie es sich zu der Denkkraft überhaupt verhalte, — dies sind Fragen, die verschiedentlich beantwortet werden. Für unsern Zweck genügt, dass wir das Gefühl scharf von dem Verstande trennen. Der Mensch ist als fühlender Mensch afficirt, nicht selbstthätig; die Beschaffenheit des Gefühles hängt von der menschlichen Erregbarkeit ab. Daher ist die Sphäre des Gefühles die der Leidenschaften.

Die That des lyrischen Dichters ist nen die, dass er, nachdem er von Aussen afficirt worden, seinen Eindruck in Worten wieder los zu werden sich bestrebt. Und diese Aeusserung geschieht unmittelbar nach dem Eindrucke; er hat nicht Zeit, sein eigenes Empfundenes zum Gegenstande verständiger Betrachtung zu machen. Erfolgt dennoch eine solche Beleuchtung, so tritt er aus der Sphäre des Dichters in die des Philosophen. Dieser Fall ist unglaublich haufig, ohne allgemein begriffen zu werden, weil die Form der Darstellung, ein Unterwerfen der Sprache unter rhythmische Fesseln, die der Verfasser wählt, sich äusserlich dem ersten Anscheine nach von der eines wirklich ächt lyrischen Gedichtes nicht unterscheidet. Und dies ist eben das traurige Verhängnis der ganzen Kunst, dass das Gleichgewicht von Inhalt und Form, das allein das Meisterwerk bezeichnet, auf Erden so selten zu finden ist. Die Formen erhalten mit der Zeit eine Art von Selbstständigkeit, und vertreten den Inhalt. Eine Reihe wohlgeordneter Reimzeilen heisst so häufig ein Lied, ohne etwas Andres als ein Produkt des Verstandes zu sein. Viele Komponisten lassen sich leider täuschen, und bringen die Reimzeilen unter Noten, wundern sich aber freilich nachher nicht wenig, dass ihr Produkt die Menschen nicht erwärmt, ungeachtet dies doch von einem blossen Scheinleben nicht verlangt werden kann.

Festgestellt ist also, dass der Verstand in dem lyrischen Gedichte unmöglich die Oberhand gewinnen darf. Wie aber, wenn das Gefühl den Dichter so

weit fortrisso, dass man sagen müsste, in seinem Gedichte wäre gar kein Verstand? Beispiele dafür fehlen in der Literatur auch nicht. In sehr heftig bewegter Leidenschaftlichkeit sind einzelne unzusammenhängende Worte der ganze sprachliche Ausdruck der Seele. Kann aber eine Reihe solcher Interjektionen ein Kunstwerk, ein Gedicht heissen? — Gewiss nicht. Man wird einwenden, es sei keine Form, keine Gestalt wahrnehmbar. Unbeglicher würde man sagen, „es wäre dies Unsinn!" Man fodert also vom Dichter, dass seine Gefühlsthätigkeit zu der des Verstandes in einem gewissen Verhältnisse stehe. Näher dies Verhältnis anzugeben, würde aber uns hier leicht zu weit führen. Zu vorläufiger Berichtigung sei nur Folgendes bemerkt: Der menschliche Verstand tritt überall als das ordnende Princip auf; er verbindet das Mannigfaltige zur Einheit. In der Kunst nun behauptet er zwar diese seine Natur auch, aber er verzichtet zugleich auf alle Schöpfungskraft. Der Verstand ist gefesselt; die künstlerische Schöpfungskraft ist gänzlich frei. Sie hat ihren Sitz also in der vernünftigen Sphäre des menschlichen Geistes. Der Dichter verläugnet sich nur insofern nicht als verständiger Mensch, als er bei der Aeusserung seines überströmenden Gefühles in Worten unbewusst die ordnenden Grundsätze des Verstandes bis auf einen gewissen Grad anerkennt. Seine künstlerische Natur reisst ihn über jene Fesseln empor, die er dennoch nicht gänzlich abstreifen kann. —

Denn das ist das Eigenthümliche der Sprache, dass sie von dem Begriffe nie ganz loskommt, ob-

gleich sie eine doppelte Natur, eine logische und eine musikalische hat, das heisst soviel, als: obgleich sie eben sowohl dem Verstande, als dem Gefühle zum Ausdrucke dienen muss. Das Wort ist daher viel zweideutiger als der Ton, der seiner Natur nach vom Begriffe nichts weis, sondern nur Organ des Gefühles ist.

Man hat jene Poesie, worin der Verstand übermächtig das Gefühl gezügelt hält, oft die didaktische genannt. Ist dies eben nur gereimte Prosa, so ist es lächerlich, überhaupt erst von Poesie zu sprechen; ist sie wirklich philosophische Lebensanschauung in dem Gewandte der Dichtersprache, so wollen wir über ihre Natur nicht streiten, — aber mindestens zu musikalischer Behandlung kann sie nicht anregen. Die Lieder didaktischer Tendenz sind also die eine Gattung, welche zur Komposition für nicht geeignet gelten müssen. Doch giebt es noch eine zweite Gattung, von der dasselbe zu sagen ist, das sind diejenigen Lieder, in welchen das Malerische über die Gebühr herrscht, und die daher der beschreibenden Poesie anheim fallen.

Die Poesie der Alten war, wie schon von Vielen hervorgehoben worden, ganz Nachahmung der Natur. Man pflegt daher von ihr zu sagen, dass sie plastischer Natur sei, und hat dabei vor Augen, dass die Plastik als wahrhaft künstlerische Nachahmung der Natur bei den Alten am Höchsten gestanden habe. Viele neuere Dichter haben ihnen nachgestrebt und daher auch den Formen ihrer Gedichte antike Art gegeben. Die sorgfältige verskünstleri-

sche Ausbildung einzelner, der Vorzug, den das Sylbenmaas über den Reim bei anderen behauptet, ist aus jenen Bestrebungen entstanden. Manche haben indessen auch in acht musikalischen Formen weiter nichts ausgesprochen, als Beschreibungen der Natur, und gefallen sich dabei, ins kleinste Detail einzugehen. Dies macht denn ihre Gedichte wohl anziehend, aber es beschäftigt die Phantasie so sehr, dass zu musikalischer Erhebung nicht Zeit bleibt. Die Worte beschäftigen nämlich die Einbildungskraft mehr nach der Seite des Gesichts, als des Gehöres. Der Inhalt wird ein sehr zusammengesetzter, und gelangt als solcher daher keineswegs wirklich zu musikalischer Einheit. Der Inhalt, mit einem Worte, bedarf der Musik nicht, oder vielmehr gewinnt durch dieselbe nichts.

Hier sind wir denn auf einem Punkte, der Alles bisher Gesagte vereinigt. Wir hätten folgenden Satz an die Spitze unserer Untersuchung stellen können, wenn wir ihn nicht als Resultat derselben betrachten müssten. Es ist nämlich dasjenige Gedicht zur musikalischen Komposition am meisten geeignet, welches am Meisten der Musik bedarf, um seiner innersten Natur nach verstanden zu werden. Ein solches Gedicht lebt ohne Musik nur ein halbes Leben. Das ächte Lied muss man singen können, und dann erst, nicht schon bei dem Durchlesen in seiner geheimnisvollen Kraft verstehen. Verstehen ist hier nicht einmal der richtige Ausdruck. Denn der verständige Mensch, der den Inhalt, insofern er nichts Unsinniges darin zu finden glaubt, verstehen

zu können erklärt, hat doch nur die Schale und nicht den Kern. Das Lied soll also, wenn es gesungen wird, nicht blos verstanden, sondern auch empfunden, es soll in seiner wahren Wesenheit begriffen werden. — Nunmehr ist leicht zu zeigen, dass Alles Vorausgeschickte hinlänglich gegründet war. Wir haben gewarnt vor Liedertexten, worin entweder die Reflexion, oder die Beschreibung die Oberhand gewann. Die Erfahrung bestätigt dies hinreichend. Wer wird denn, wenn er Jemanden nur belehren will, ihm etwas vorsingen? Die beschreibenden Gedichte mögen ihre musikalische Form haben, aber damit ist auch der ganze Antheil, den die Musik am Gegenstande haben darf, gänzlich bezeichnet, denn sobald sie gesungen werden, wird die Musik ganz gewiss dem Verständnis des Inhaltes nur im Wege sein. Wie sollte der Geist nicht zerstreuet werden, wenn entweder der Verstand oder das innere Auge beschäftigt, und ausserdem zu gleicher Zeit das Ohr durch Töne in Anspruch genommen ist! Wahrhaft sangbare Worte müssen daher der einfachste Ausdruck des menschlichen Innern sein. Natürlich wird also metrische Künstlichkeit nicht willkommen sein, und eben so wenig jenes oft übertriebene Klingeln mit gespielten und bunt verschlungenen Reimen. Beides hemmt die musikalische Zuthat. Wohl aber wird einfaches, von Härten freies Versmaas, und wohlklingender Reim, der das musikalische Prinzip in der Sprache, hever dieselbe noch Gesang wird, ausdrückt, für die musikalische Form des Gedichtes vorzugsweise als günstig erscheinen.

Betrachten wir die Form des Liedes, deren erste Grundzüge schon angegeben sind, näher, so wird vor Allem die Eintheilung in Strophen bemerkbar, die gleichen Bau haben, und daher wiederholte Benutzung einer Tonweise zulassen. Dabei drängt sich sogleich die Besorgnis auf, welche leider nicht ohne Grund ist, dass die Melodie zu einer Strophe mehr als zur andern passend sein möchte. Wirklich ist dies bei der Wahl eines Liedertextes nicht zu übersehen. Denn unzählige, in einzelnen Strophen vortreffliche Lieder leiden an innerem Widerspruche der einzelnen Theile. Oft steckt in einem bestimmten Versfasse der einen Strophe ein geistiger Ausdruck, der in der folgenden gänzlich fehlt. Dann passt also die Musik nicht zur zweiten so gut als zur ersten. Man ändert sie und giebt damit den Charakter des Liedes auf. Fehler dieser Art im Gedichte haben ihren Grund fast immer darin, dass der Gefühlsreihe, welche das Gedicht aussprechen soll, die innere Einheit fehlt. Solche Gedichte können oft ihre Schönheit für sich haben, aber als Lied betrachtet, sind sie fehlerhaft. Wie die äussere Form der Liederstrophen, so soll also auch der Inhalt seine Reinheit in allen Theilen bewahren. Die Gedanken sollen in einer gewissen Symmetrie stehen, wie die Strophen unter einander. Wechseln die Gefühle, so erweitert sich das Gesangstück in der Form von selbst. Der Komponist darf alsdann die Gegensätze der Gefühle nicht unbeachtet lassen, und muss die Form, welche alsdann jeden andern Namen, nur nicht: „Lied", bekommen mag, damit in Uebereinstimmung bringen.

Nach Allem diesem wird dasjenige Lied zur musikalischen Komposition am Meisten geeignet sein, das als ein Erguss dichterischen subjektiven Gefühles in mehren Strophen von gleichartigem, durchgängig einfachem, doch nicht zu nachlässigem Bau, weder durch Reflexion, noch durch malerische Details in seiner inneren Wahrheit gestört, erscheint. Es wird ein solches ein rein lyrisches Gedicht heissen dürfen; während Wechsel der Gefühle schon dem epischen oder dramatischen Elemente zustreben würde. Die musikalische: „Scene und Arie" in der Oper ist in solchem Gefühlswechsel begründet. Von so erweiterten Gesangstücken aber haben wir hier nicht zu reden.

Von dem Allgemeinen sei nun zum Besonderen übergegangen, und insbesondere ein Blick auf die deutsche Lyrik geworfen, zugleich aber dabei bemerkt, in welcher Hinsicht dieselbe den Komponisten eine reiche Ausbeute gewährt.

Die Geschichte der deutschen Poesie zeigt uns das wahre Volkslied eigentlich nur in dem 15ten und 16ten Jahrhundert blühend. Vorher war die Poesie ein Eigenthum der Ritter, deren uns aufbewahrte Minnelieder aber allerdings ein tiefes musikalisches Leben haben. Das Volkslied dagegen entwickelt sich erst neben der sogenannten Meistersängerei, die den Bürgern und Zünften anheimfiel. Die Lyrik des 17ten Jahrhunderts leidet an didaktischer Schwerfälligkeit mit Ausnahme des Kirchenliedes. Mit dem Auftreten Klopstocks, Wie-

lands, **Lessings** wird für die Literatur im Allgemeinen viel gewonnen, aber das **Lied** erweckt erst **Göthe** wieder aus seinem Schlafe. Göthe ist der Vater der neueren Lyrik und würde es noch mit weit mehr Erfolge sein, wenn nicht die sich ihm gegenüberstellende **Schiller'sche** Richtung die Ansichten über die Wesenheit des deutschen Liedes sehr verwirrt hätte. Eben in Schillers Gedichten findet sich jene absolute Herrschaft des Begriffs, die der Musik widerstrebt. Eben in ihnen ist so viel **Beschreibung**, so viel **Reflexion** zu gleicher Zeit enthalten, dass man heute in der That nicht mehr begreift, wie sich dereinst für die „Ideale", oder für „Liebe Freunde es gab schön're Zeiten" Komponisten finden konnten. Neben Göthe indessen waren viele ächt lyrische Naturen laut geworden und auch Schillers Anhang war nicht klein. Die sogenannte romantische Schule von **Tieck** und **Schlegel** prunkte dagegen mit dem musikalischen Leben in der Poesie vielleicht nur allzuviel. Die Lyrik war hier oft in Gefahr, dem Tone den Gedanken zum Opfer zu bringen. Indessen sind **Novalis**, **Eichendorff** u. A. Anhänger jener Richtung, welche ihr ewig zum Ruhme gereichen werden.

So weit gediehen, erlebte die deutsche Lyrik einen Hauptabschnitt mit **Uhlands** Auftreten, der das Leben des **Mittelalters** in jugendlicher Pracht wiedererweckte. Seine Schule ward so gross, dass wir von allen Anhängern derselben, welche den Komponisten wichtig sein könnten, nur einige nennen wollen, als: **Wilhelm Müller**, **Gustav Schwab**,

K. E. Ebert, H. Hoffmann von Fallersleben, W. Wackernagel, K. Simrock, J. Mosen u. A. —

Aus der Uhlandischen Richtung ist die von Heinrich Heine erwachsen. Diese streift einerseits in eine schöne dichterische Traumwelt, und bleibt andrerseits immer dennoch im Schlamme haften; Heine coquettirt mit einer verwerflichen Ironie, die sich in Widersprüchen gefällt. Hiernach wäre er für Musiker kein Dichter; und dennoch ist er es, sobald man, wie einige Komponisten bereits gethan haben, seine unseligen ironischen Schlüsse geradezu von den Gedichten weglässt. Es verliert Niemand etwas daran. Indessen ist Heine immer nur bedingungsweise und mit Vorsicht von Komponisten zu benutzen. Denn von keiner Ironie getrübt sind nur wenige seiner Lieder, und vor unächten Gefühlen soll sich die Musik hüten. In dem Zwiespalte aber, den Heine in die Poesie hereingebracht hat, ist sie noch befangen. In vielen Liedern unserer Tage bemerken wir anstatt des Gefühles, dessen eigene Verspottung; und ebendarum bei weitem mehr Witz, als die Musik verträgt! nebenher auch jenes modische, abgespannte, gleichgiltige Sichgehenlassen, das der lieben Prosa sehr nahe kommt. Der Komponist kann daher bei solcher Conversationspoesie nichts Besseres thun, als eine möglichst flüchtige, auf unzählige ähnliche Verse passende Weise dazu zu schreiben, welche es verstattet, den Text zu den Noten mehr *parlando* als gesangsmässig vorzutragen. Wie schon gesagt, heisst dieses das Beispiel

der Franzosen befolgen, welche von jeher die tiefere Natur der Musik, wie schon Rousseau klagt, zu verkennen geneigt waren.

Dass sich in einer solchen Lage der Dinge der Gegensatz von jener Erscheinung von selbst zeigen würde, durfte erwartet werden. Wirklich ist dies in so fern erfolgt, als bereits sehr begabte Tondichter namentlich des Wortes bei ihren Liedern gar nicht mehr zu bedürfen erklärt haben, indem sie Lieder ohne Worte erschufen. Es heisst dies gewissermaassen die Gränze zwischen Instrumental- und Vocalmusik aufheben, und kann, so lange es nicht zu neuen Verirrungen führt, nicht weiter getadelt werden; auf keinen Fall aber unterliegen jene künstlerischen Bestrebungen hier unsrer Betrachtung, so beachtenswerth sie auch sonst sind.

Fassen wir nunmehr Alles hier Zusammengestellte kurz, so ergeben sich folgende Resultate. — Die Poesie, als die Kunst, so weit sie sich durch die Sprache, also durch den Gedanken manifestirt, ist zuvörderst für die Musik wichtig, weil sie den musikalischen Künstler zu entzünden vermag, und ihn erregt, dass er den Widerschein der einen Kunst in der andern darstelle. — Soll ferner aber sich die Poesie an Töne anschliessen dürfen, so muss sie, ihrer Erscheinung nach, des Tones als eines Ergänzungsmittels bedürfen. Dies eben ist nicht immer der Fall. Oft genügt die sprachliche Form, um das vollständige sinnliche Abbild des dichterischen Gedankens zu werden. Hieraus folgt denn, dass ein Gedicht vortrefflich sein

kann, ohne sich zur Komposition zu eignen. Ist dies der Fall, so wird näher betrachtet, ob sein Charakter entweder ein **philosophischer**, oder ein **plastischer**, sach wohl **malerischer** sei.

Mit wie vielen Beispielen aus der deutschen Literatur lässt sich dieses belegen! Wir haben vortreffliche Gedichte, die man aber mit Unrecht Lieder nennt, sobald man einräumt, dass nur dasjenige Gedicht, das wahrhaft sangbar sei, ein Lied heissen dürfe. Wer möchte **Schillers** hohes Verdienst verkennen! Und dennoch haben wir seine Gedichte, als nicht musikalisch (in unserm Sinne) bezeichnen müssen. Derselbe Fall ist im Allgemeinen bei **Hölderlin**, **C. Meyer**, **Gustav Pfizer**, und in den späteren Gedichten von **L. Schefer**, **Rückert**, **v. Platen**, selbst in einzelnen von **E. Schulze**, **v. Zedlitz**, **Lenau**. — Bei den Einen von diesen finden wir den Gedanken vorherrschend über die Empfindung, bei den Andern die Empfindung in der Beschreibung des **Anschaubaren** gänzlich aufgehend, bei Allen die Idee zu scharf in der Form ausgeprägt, die Gedichte so gänzlich fertig, dass man fragen kann: wozu hier noch Musik? Die ächte Unbefangenheit, die **Naivität** des Gedichtes ist der Boden, aus dem die **Melodie** spriesst. Zu viele Worte, oder zu scharf bezeichnende, — und das Lied tritt aus seinem bescheidenen Kreise heraus. Den besten Beleg kann das alte Volkslied der Deutschen geben. Ueberall wenige Worte, einfache Begriffe, weiter Spielraum für die Phantasie, die Musik aber, das einzelne Wort oft wieder und wieder

ergreifend und festhaltend; — aus solchen Elementen entsprangen Kunstwerke, die ihres geringen Umfanges, ihres fast unscheinbaren Aeussern halber für Viele todt sind, und selbst von denen, die ihre Bedeutung fühlen, vergebens nachgeahmt werden, in der That aber niemals untergehen, und die Herzen wieder und wieder entzücken! —

Breslau.

A. K.

Die Musik in den Synagogen des 19ten *Jahrhunderts.*

Dass, mit dem Zerstreuen der Juden in alle Welt, die grossartige Musik Davids und seiner ungeheuren Sänger- und Instrumentalchöre, verklungen ist, weis jeder, der die Geschichte der jüdischen Nation gelesen hat. Es werden seitdem in ihren Synagogen weder Harfen noch andere Instrumente mehr gerührt; man begnügt sich, die Psalmen von einem Vorsänger absingen zu lassen, welcher die erhabenen Dichtungen der heiligen Schrift, zur angenehmen Kurzweil christlicher Zuhörer, gewöhnlich nach weltlichen Melodieen, etwa nach der Menuett im Don Juan oder nach dem Liede der Brautjungfern im Freischütz, abgurgelt.

So ist es bis jetzt noch in den meisten Synagogen. — Doch bei einigen hat das 19te Jahrhundert eine heilsame Veränderung herbeigeführt.

Um den Anfang unseres Jahrhunderts stiftete, in dem kleinen braunschweig'schen Städtchen **Seesen** am Harze, ein kluger und edler Mann, **Israel Jacobson**, eine Schule, um 12 arme Kinder seiner

Nation nicht zu Schacher-Juden, sondern zu Handwerkern bilden und, nicht nur in den dazu erforderlichen Wissenschaften und Künsten, sondern auch im Gesange unterrichten zu lassen. Das Institut fand so lebhaften Anklang, dass dem menschenfreundlichen Stifter von vielen Seiten her der Wunsch zu erkennen gegeben wurde, dasselbe so zu erweitern, dass auch Kinder begüterter Eltern darin aufgenommen werden und eine wissenschaftliche Bildung und eine zeitgemässe Erziehung erhalten könnten. Jacobson erfüllte den Wunsch, so dass von 1804 an die Schule wohl 70 Zöglinge zählte. Das Haus wurde vergrössert, das Lehrerpersonal vermehrt, namentlich wurde Dr. Heinroth, nach Niemeyers und Zerrenners öffentlichem Zeugnisse, ein tüchtiger Pädagog, (jetzt als academischer Lehrer an der Universität Göttingen stehend,) an die Schule herufen. — Das kleine Institut war nun gleichsam zu einer gelehrten Schule umgewandelt, in welcher man auch fleissig Musik trieb, da sehr viele Zöglinge ausgezeichnetes Talent zu dieser schönen Kunst zeigten. Jacobson erlaubte den Söhnen auch christlicher Eltern der Stadt Seesen, unentgeltlich an dem Unterrichte Theil zu nehmen, und nahm manchen armen Christenknaben in sein Institut auf, damit, in so enger Berührung, die Juden sich mit den Sitten der Christen befreunden möchten.

Der edle Stifter wollte aber seine Nation nicht bloss in der Schule, sondern auch in der Kirche reformiren. Er liess zu diesem Zwecke bei seinem Institute einen schönen Tempel erbauen, mit einer ziemlich grossen Orgel versehen, und im Jahr 1807

sehr feyerlich einweihen. Am Tage der Einweihung war der Sängerchor der Schule noch mit auswärtigen Tenoristen und Bassisten vermehrt, und ein Orchester von etwa 30 Musikern aus den benachbarten Städten zusammen gebracht, um die von Heinroth componirte Einweihungs-Cantate zu executiren. Man hielt zwischen den hebräischen Gebeten deutsche Reden, und brachte so den jüdischen Gottesdienst dem christlichen näher.

Damit von jetzt an auch Christen, welche den Tempel besuchten, an den Gesängen Theil nehmen könnten, wollte Jacobson erst christliche Choralmelodieen einführen. Von der Ausführung dieses Vorhabens wurde ihm jedoch abgerathen, weil manche Firma der christlichen Choralmelodieen, z. B. „O Haupt voll Blut und Wunden“ oder „Jesu, deine heil'gen Wunden“ Anstoss bei den Schwachen erregen mögte. Er berief daher einen israelitischen Gelehrten, Namens Cohen, aus Hamburg, welcher Lieder in hebräischer Sprache auf jeden Wochentag dichten musste, und beauftragte den Dr. Heinroth, diese Lieder mit choralähnlichen Melodieen zu versehen, und sie auch nach einer Uebersetzung in deutschen Gesängen wiederzugeben. Nun sang man in dem neuen Tempel beim Gottesdienste abwechselnd bald diese bald jene Lieder, so dass die Vorübergehenden den Jacobson'schen Tempel nicht für eine sogenannte Judenschule, sondern für eine christliche Kirche hielten.

Als das Königreich Westphalen gegründet wurde, ging Jacobson nach Cassel, berief daselbst aus den

gebildetsten Gelehrten seiner Nation ein israelitisches Consistorium und errichtete ebenfalls eine Synagoge nach dem Vorbilde des Tempels in Seesen.

Mit der Auflösung des Königreichs ward auch das neu errichtete Consistorium aufgehoben, und Jacobson begab sich nach **Berlin**. Hier richtete er in seiner Wohnung einen Betsaal ein, in welchem junge israelitische Gelehrte Predigten in deutscher Sprache hielten. Diesen Tempel versah er auch mit einem kleinen Orgelpositive, um die Tempelgesänge damit zu begleiten Da jedoch die neuen Melodieen dort ganz unbekannt waren, so lud der eifrige Reformator wieder den Dr. Heinroth zu sich, welcher mehre Knaben aus der israelitischen Schule eines dasigen Lehrers, Namens Bock, im Gesange unterrichten, und die Melodieen, welche bereits seit einigen Jahren in dem Tempel zu Seesen gebräuchlich gewesen, mit ihnen einüben musste. Vermöge dessen vereinfachter Tonschrift *) wurde diese Aufgabe gar bald gelöset. Auch dichtete und componirte derselbe, nach den Ideen Jacobson's, mehre deutsche Lieder auf verschiedene Feste der Israeliten. Die erste Liedersammlung dieser Art nebst Melodieen erschien damals von einem gewissen Heinemann, der, unter Jacobson's Präsidium, Consistorialrath in Cassel gewesen war.

Dieser der Zeit angemessene Cultus fand bei vielen gebildeten Israeliten ungemeinen Beifall; und gar bald wurde jener Betsaal zu klein, die von allen Seiten herzuströmenden Theilnehmer zu fassen. Es

*) *Cäcilia*, Bd VII, S. 133.

wurde daher in dem elterlichen Hause des berühmten Meyerbeer ein grosses Lokal zu einem förmlichen Tempel umgeschaffen und eine ziemlich grosse Orgel von zwei Clavieren und einem Pedale hineingestellt.

Dies erregte nicht geringes Aufsehen. Die Orthodoxen unter den Juden schrieen laut über unerhörte Heterodoxie und Entheiligung der Religion ihrer Väter; und der König, um einem Religionskriege, mindestens einem heftigen Religionsstreite, vorzubeugen, liess den neuen Tempel schliessen.

Jacobson, von den meisten seiner fanatischen Glaubensgenossen wie ein neuer Christus grässlich angefeindet, unaufhörlich verfolgt und schändlich gekränkt, zog sich in die Einsamkeit zurück. — Dr. Heinroth, dem manches Unangenehme von Seiten der Juden begegnet war, nahm den ehrenvollen Ruf an, Forkel's Nachfolger in Göttingen zu werden; und so schieden 1818 zwei Männer mit innig gerührten Herzen von einander, welche, zwei verschiedenen Religionen angehörend, so einig Hand in Hand zu einem schönen Ziele hingestrebt.

Nach einigen Jahren starb Jacobson, ohne seiner Aussaat Früchte gesehen zu haben, — ein Mann, der seine Nation in bürgerlicher und religiöser Hinsicht auf eine höhere Stufe der Bildung heben wollte, und dem man ohne Zweifel nach Jahrhunderten wie einem Luther ein Ehrendenkmal aufstellen wird.

Jacobsons Wirken hatte jedoch zu viele gebildete Israeliten auf- und angeregt, als dass sein Werk

wieder hätte zertrümmert werden können. Gar bald bildeten sich in grösseren Städten, z. B. in Leipzig, Hamburg etc. Gemeinden, um ihrem Gottesdienste einen Ritus im Geiste des bereits zu den Vätern heimgegangenen edlen Mannes zu verleihen. Hiervon zeugt deutlich ein Gesangbuch, welches vor einigen Jahren in Hamburg erschien, in welchem sich mehre Lieder finden, welche Dr. H e i n r o t h nach den Ideen Jacobson's gedichtet und mit Melodieen versehen hatte. Diesen grössern Städten sind bereits mehre kleinere nachgefolgt, wie dies in verschiedenen öffentlichen Blättern gerühmt worden ist.

Das israelitische Volk hat sehr viel Sinn für Musik, und kann bereits eine Menge talentvoller Tonkünstler aufweisen; vielleicht ertönen gar bald feyerliche Hymnen und Andacht erweckende Psalmen in den Tempeln der Juden, indess die Christen sich schämen müssen, dass aus i h r e n Gotteshäusern die edle Musica entflohen ist, um sich nur zu oft, als feile Dirne im unzüchtigen Flitterstaate nur auf den, von so vielen europäischen Fürsten schier ausschliesslich begünstigten, T h e a t e r n brauchen zu lassen.

H. S.

Recensionen.

Erste Messe (in *G*) von *Carl Maria v. Weber*. Partitur.

Wien bei T. Haslinger.

Sagen, dass es da ist, das Werk eines seiner Nation und der Welt unvergesslichen Künstlers, genügt bei Weitem, um demselben achtungsvolle, liebevolle Aufnahme unter uns Zurückgebliebenen zu verbürgen; — und kein Freund des Verklärten wird dasselbe übersehen, — keine Kapelle es vermissen wollen.

Ob Weber kirchlich schreiben, ob er Gebete componiren konnte? wer mögte es bezweifeln? Wahrlich, wer die Cantate: Kampf und Sieg, und die Jubelcantate *), — ja wer Agathens Gebet schreiben konnte, und selbst den Sonnenaufgangschor aus Preciosa, der vermag auch ein *agnus Dei*, *Sanctus* und *Gloria!* — er vermag nicht das Zeitliche allein, — seine Kunst stammt auch aus dem Ewigen.

Ob und wiefern von eben dieser heiligen Tiefe des Gemüthes auch die hier vorliegende Messe neues Zeugnis gibt? — wir wagen nicht es zu entscheiden.

Dieselbe ist als erste Messe bezeichnet; wir dürfen demnach auch auf die zweite hoffen **).

Gfr. Weber.

*) Op. 58, Berlin bei Schlesinger.

**) Der kunstsinnige und vielverdiente Verleger des Werkes hat dasselbe Sr. Maj. dem Könige Anton von Sachsen gewidmet, und ist dafür durch die mit den schmeichelhaftesten Aeusserungen begleitete Zusendung eines köstlichen Brillantringes beehrt worden.

I.) Auferstehungsgesang: „Wachet auf, so ruft die Stimme“, für vier Männerstimmen mit Begleitung der Blaseinstrumente und Orgel; comp. von *Ernst Köhler*. Op. 48

Breslau bei C. Cranz. Partitur und Stimmen 20 gr.

II.) Religiöser Gesang: „Mein Gott, wie gross ist deine Macht“, für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen, Solo und Chor, ohne Begleitung; in Musik gesetzt von *Jos. Schnabel*, (der nachgelassenen Werke Nro I.)

Breslau bei Cranz.

III.) Hymne: „Lobet den Herrn, ihr Himmel“, für zwei Männerchöre, nebst obligater Orgelbegleitung; in Musik gesetzt von *Ernst Richter*. Op. 10.

Breslau bei C. Cranz. Partitur Pr. 16 gr.

Die Gesangsfeste, welche in vielen Theilen Deutschlands immer häufiger von Schullehrern veranstaltet werden, machen das Bedürfnis nach musikalischen Kompositionen für den Männerchor immer lebhafter. So fehlt es denn auch nicht an fleissigen Männern, die dieses Bedürfnis zu befriedigen suchen. Gleichwohl gelingt es Wenigen, sich die in solchem Falle zu Gebote stehenden Mittel so sehr zu unterwerfen, dass nirgends eine Einförmigkeit bemerkbar wäre; und das wahrhaft Gelungene aus diesem Fache verdient daher allgemeine Beachtung.

Zu I)

E. Köhler hat, ausser der Orgelbegleitung, noch die von Blasinstrumenten (2 Hörner, 2 Trompeten, 4 Posaunen) bei der musikalischen Behandlung eines bekannten Kirchenliedes. „Wachet auf, so ruft die Stimme“ angewandt. Es frägt sich, ob die blosse Begleitung der Orgel bei Männerchoren nicht genugen sollte? Dadurch, dass die Singstimmen so nahe zusammenliegen, wird ohnedies das scharfe Hervortreten der einzelen sehr geschma-

lart, am leichtesten aber ist die Melodie übertont, und dies verführt die Sänger leicht zu schreien, anstatt zu singen. In der vorliegenden Arbeit indessen ist das Streben, diese Uebelstände zu vermeiden, sehr anerkennenswerth. Die pomphaftere Begleitung ward schon durch den Inhalt des Textes erfordert. Auf ein feierliches Allegro (*D dur* $\frac{4}{4}$-Takt) folgt ein kurzes Arioso für eine Bassolostimme, womit ein Terzett (Andantino, $\frac{3}{4}$-Takt) von mildem, fromm ergebenen Charakter zusammenhängt. Hierauf tritt nun die ausgeführte Choralmelodie, welche schon dem Thema des ersten Chores zum Grunde lag, selbst ein; die Melodie als *cantus firmus* vom Chor vorgetragen, von den Instrumenten durch Figuration verziert, worauf dann die Schlussworte: „Sey Dank und Preiss und Ehre dir" zu einem ganz kurzen fugirten Satze Veranlassung geben, der zuerst dem Sängerchor allein überlassen, gegen das Ende von den Instrumenten kräftig unterstützt wird. Das Ganze zeugt von gereifter Erfahrung und Gewandtheit des Komponisten.

Zu II.)

Die Erscheinung mehrer ungedruckten Kompositionen des verstorbenen Kapellmeister Schnabel, nach dessen Tode bestätigt, wie gern und dankbar sich viele Schlesier eines dahingeschiedenen Mannes erinnern, der für die Provinz von ganz entschiedener Bedeutung gewesen ist. In allen seinen Kompositionen ist eine feierliche Klarheit zu bemerken; nirgends wird nach Effekten gehascht, welche eine sehr verständige Benutzung des Kunstmaterials von selbst herbeiführt. Es ist ein prakticher Geist in diesen Arbeiten, was die Form betrifft, thätig, und ausserdem religiöse Wärme, freilich ohne schwärmerische Begeisterung, als der Inhalt der Töne unverkennbar. Dies Alles bestätigt das vorliegende leicht ausführbare Musikstück, das sich indessen nicht des eigentlichen Kirchenstyles bedient, und melodisch dahinfliesst, ohne durch kunstvolle Nachahmung und Verschlingung in einzelen Stimmen zu bestehen.

Zu III.)

Der Kompositionen für Männerchor von E. Richter haben wir im Allgemeinen (S. Cäcilia 17. Band, S. 60) bereits zu rühmen gehabt, dass sehr genaue Kenntnis der durch solches Kunstmaterial zu bewirkenden Effekte dieselben auszeichnen. In der That bestätigt die vorliegende Hymne den Beruf des Komponisten, in diesem Fache fortzuarbeiten. Man nimmt wahr, dass er mit älteren tüchtigen Mustern vertraut, die Bedeutung des Gesanges zu ehren, den Singstimmen freie Wirksamkeit zu verschaffen verstehe. Er schreibt gesangmässig und hält sich von moderner Manier, die leicht in schwächliche Sentimentalität überstreift, was bei Kirchenstücken am allernachtheiligsten ist, fern. Dies ist eine nicht eben allgemeine Richtung, welche alle Ermunterung verdient. Die vorliegende Hymne ist sechsstimmig. Dadurch aber, dass zwei Chöre gebildet worden, wird der Vortheil erreicht, dass den einzelnen Sängern hinlänglich Ruhe gegönnt bleibt, welche die Kehlen immer wieder frisch erhält. Der Text ist aus einfachen Bibelstellen verständig zusammengestellt, so dass das Ganze auch einen dichterischen Zusammenhang hat. An ein Moderato (c-dur, $\frac{3}{4}$-Takt): „Lobet den Herrn, ihr Himmel" worin beide Chöre alterniren, und erst zuletzt sich vereinigen, schliesst sich das sechsstimmige, rhythmisch einfache, aber bedeutungsvoll hervortretende kurze Adagio: „Denn der Herr, unser Gott, ist ein grosser Gott", welches eigentlich nur die Introduktion zu einem sanften Quartett für Solostimmen: „Seine Gnade reichet so weit der Himmel ist" bildet. Dieser Satz: (*Es*-dur) rundet sich zu einem selbstständigen kleinen Ganzen, worauf denn beide Chöre sich in einem demüthigen *Grave* (c-moll, $\frac{4}{4}$-Takt) vereinigen, das sich endlich in einer nicht eben strengen, aber sehr wirkungsvollen Fuge: „Alles was Odem hat, lobe den Herrn!" zu freudigem Preise des Höchsten steigert. Das Thema der Fuge ist eben nicht neu. Es ist ein Graun'sches Motiv. Aber die Behandlung davon ist originell. Als Gefährte nämlich ist eine rhythmische Figur auf:

„Hallelujah!" geschickt damit verflochten. Das Ganze schliesst dann mit feierlichem Kirchenschlusse in gehaltenen Noten. — Möge der Komponist in seinem ehrenwerthen Streben beharrlich seyn! —

Die Ausstattung dieser Verlagsartikel der Cranz'schen Verlagshandlung ist sauber und zweckmässig. Nur die Vignette auf der Richter'schen Hymne, den lieben Gott unter seinen Engelein vorstellend, wäre besser weggeblieben.

A. Kahlert.

Cantate: „Nach einer Prüfung kurzer Tage" etc. von Gellert; für vier Solostimmen und Chor, mit obligater Orgel- oder Pianofortebegleitung; — von *Carl Joh. Christ. Kloss.* Op. 28.

Leipzig in sämmtlichen Musikhandlungen, und beim Herausgeber. Pr. 2 Rthlr.

Wir können dieses Werk eines kunstgerecht geübten und mit schönem Talente begabten Tonsetzers, zur Aufführung sowohl in der Kirche als auch in Singvereinen, bestens empfehlen. Der Styl und die ganze Haltung der Composition sind fliessend, klar, anständig, fromm und angemessen dem Texte, welchen der Tonsetzer nur durchgängig gar zu sehr durch schier endlose Wiederholungen in die Länge gedehnt hat. So hört z. B. der Zuhörer einen Chor, zwanzig lange $\frac{4}{4}$-Takte eines *Largo* hindurch immer nur die, noch keinen Sinn bildenden, Worte sagen: „Nach einer Prüfung, nach einer Prüfung „kurzer Tage, nach einer Prüfung kurzer Tage, kurzer „Tage, kurzer Tage, kurzer Prüfung, einer Prüfung, nach „einer Prüfung, Prüfung, kurzer, kurzer Tage" u. dgl. — worauf dann, nach einer kurzen Generalpause, andere Stimmen, in einer neuen Tonart, den Satz erst durch die Worte ergänzen: „erwartet uns die Ewigkeit, erwartet uns die Ewigkeit Nach einer Prüfung" u. s. w. — Und auf gleiche Weise zieht und dehnt sich der spärliche Text durch

die zehn Nummern der nicht kurzen Cantate hindurch — (wir sprechen blos vom teutschen, — lieber schweigend gar von der mit untergelegten lateinischen Uebersetzung*)

Dies das Einzige was wir an der wirklich recht schönen Composition auszusetzen finden. Das Rühmenswerthe all anzuführen, würde viel weitläufigere Erörterung erfordere, als der uns zugemessene Raum verstattet, weshalb wir uns mit der Versicherung begnügen, dass die Aufführung dieser Cantate Herz und Ohr nicht unbefriedigt lassen wird.

Einige in den uns zugesendeten Exemplaren befindliche Stichfehler (S. 6, T. 3 in der Begleitungsstimme, — S. 29 T. 1 ebend. —) sind leicht zu übersehen.

Der Tonsetzer ist Selbstverleger; — möge es ihm zu Glücke schlagen.

d. Rd

Sängerfahrt, in Musik gesetzt, mit Begleitung des Pianoforte, von *Franz Lachner*. Op. 33, dritte Lieferung.

Wien bei T. Haslinger. Pr. 1 fl. 30 kr. C.M. = 1 fl.

Wenn, in unseren früheren Blättern, schon beim Erscheinen der zwei ersten Lieferungen dieser Compositionen, der Genius derselben dem ähnlichen Talente des so vielfältig hochgefeierten *Franz Schubert* zwar verglichen, jedoch entschieden genug über denselben gestellt worden war, so finden wir in dem vorliegenden weiteren Hefte sowohl jene Aehnlichkeit, als auch diese Vorzüglichkeit, zu unserer Freude immer mehr bestätigt. Die Art, wie Herr *Lachner* seine Gedichte durchcomponirt, ist durchaus richtig verstanden, sinnig, tief empfunden und ausserordentlich wirkungsvoll, ja ergreifend, wenn sie — das ist freilich unerlässliche Bedingung — von er-

schlechten Flöten, allerliebste Wirkung thut, und überall Beifall ernten wird. Man kann gar nicht anders als dem Componisten gut sein, um dieses hübschen Stückchens willen. *GW.*

Vingt-cinq Caprices-études pour le Piano; comp. par *Hr. Bertini jne*, op. 94

Mayence, Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr 7 fl 12 kr

Dasselbe Werk, in 8 Abtheilungen, Cab. 1—8.

Ebend. à 1 fl 12 kr

. . . . oder wie es auf der Umschlagdecke heisst: *Vingt-cinq Caprices pour le Piano, composées par Henry Bertini jeune; cet ouvrage complément des Études caractéristiques du même auteur.*

Schon durch mehre Anzeigen in frühern Nummern unserer Hefte *) ist die geniale und in so vieler Hinsicht treffliche Manier der den Namen *Bertini* tragenden Claviercompositionen mit Wärme und nachdrucksam gerühmt worden; man hat sich eher nicht selten, und selbst in öffentlichen Blättern, daran gestossen, dass auf den Titelblättern der besprochenen Compositionen bald ein *Henry Bertini* jeune, bald ein *Henry Bertini* schlechtweg vorkommt, und man hat wohl gar Vater und Sohn dahinter gesucht. Den Verehrern der unter diesem Namen berühmten Claviercompositionen wird es nicht unangenehm sein, über den Zweifel ins Klare zu kommen. Wir wollen sie demnach versichern, dass all die verschiedenen Werke und Werkchen, so wie sie in ihrer Art wahrhaft einzig sind, auch nur von einem einzigen Componisten, *Henry Bertini* in Paris, herrühren, welcher nur seit einiger Zeit auf seinen Titelblättern die Bezeichnung „jeune" beizufügen angefangen hat.

*) Band 13, S. 241, dgl. S. 260; — Band 14, S. 216; — besonders Band 15, S. 139; — und Band 16, S. 98. — Band 17, S. 127.

Alles was in unsern Blättern bereits von seinen *Études caractéristiques* hoch gerühmt worden ist, findet man auch bei den gegenwärtigen wieder, nur mit dem Unterschiede, dass diese nicht sowohl eigentliche methodische *exercices*, als vielmehr freiere Phantasieen und Capricen sind, und darum gewiss einem sehr grossen Theil unserer Leser noch willkommner erscheinen werden, als jene früheren. Dann noch mehr als in seinen früheren *Études caractéristiques*, findet man hier jenen edel graziösen Phantasienflug und in mehren derselben jene, man möchte sagen hochpoetische Sprache eines tiefen, oft tiefbewegten, zuweilen selbst leidenschaftlich aufgeregten Gemüthes, durch welches sich die Compositionen dieses Clavierdichters so ganz und gar vor der Prose der heut zu Tag gemeinbeliebten Clavierdrescherei und Feuerwerkerei auszeichnet. Immer mehr scheint das Gemüth dieses so interessanten Künstlers sich insbesondere zu jenen Anflügen wehmüthiger Stimmung, zu jenem schwermüthig elegischen Phantasieenfluge hinzuneigen, welcher in seinen Études caractéristiques, vorzüglich in der letzten Nummer derselben, angeklungen, und zu einer poetischen Schwärmerei, in deren einfach edle Sprache sich mitunter der Ausdruck des Unmuthes über das Schicksal und über manche Leiden dieser Erde einmischen zu wollen scheint, — so dass, für solche tief gefühlte Tongedichte, nebenbei bemerkt, der Titel *Caprices* oder Caprices-études, unserm Gefühle nach, wirklich viel zu prosaisch-frivol erscheint.

Von allen 24 Nummern dürften nur sehr wenige unbedeutend oder wenig bedeutend genannt werden können, namentlich z. B. die Nr. 15, so wie auch Nr. 14, welche letztere kaum irgend ein anderes Interesse gewährt, als das der rhythmisch pikanten vorherrschenden Notenfigur. — (Ueberhaupt lässt, sowohl schon in den Études caractéristiques, als eben so auch hier, beinah in allen Nummern, eine gewisse Vorliebe für rhythmisch-pikante, trommelschlagähnliche, — schwirrende, raketenförmige Formen und Figuren, den unter Franzosen gebil-

deten Musiker erkennen, z. B. in Nr. 1, 4, 5, 8, 9 im Allegretto, 11, 12, 13, 14, 18 u. a. m.)

Leicht sind die Stücke übrigens nicht, und **nichts weniger** als zu leichtfertiger Damen- und Dilettanten-spielerei geeignet; und mittelmässig dürfen sie wahrlich nicht vorgetragen werden! — Aber zum Glück ist ja unsre Zeit nicht arm an guten Clavierspielern; — und diesen wüssten wir, für Geist, Herz und Faust, **Nichts** wärmer zu empfehlen, als die vorliegenden **ausgezeichnet schönen** Phantasiestücke.

Die Ausgabe ist des schönen Werkes nicht unwürdig *) und mit einem — unsern schönen Claviervirtuosinnen gewiss sehr wohlgefälligen — Bildnisse des **schönen** interessanten jungen Künstlers geziert.

GW.

---

*) Einige, zum Theil störende, Stichfehler, wenigstens in den uns zugesendeten Exemplaren, sind, unter anderen, folgende: Seite 6, im 7. Tacte, fehlt von $\overline{\text{eis}}$ zu $\overline{\overline{\text{cis}}}$ das Bindezeichen ⌒. — S. 14 am Anfang der ersten Zeile sind die beiden ♮ vor A und vor $\dot{\text{e}}$ auszulöschen. — S. 25, vorletzter Tact, sollte statt $\overline{\overline{\overline{\text{f}}}}$ vielmehr $\overline{\overline{\overline{\text{e}}}}$ stehen. — S. 49, Tact 11, fehlt in der oberen Zeile das Fermatezeichen 𝄐; — Ebendaselbst im siebentletzten Tacte sollte, statt b, $\bar{\text{c}}$ stehen. — Seite 68, im dritten Tacte steht, in der zweiten Triole, ebenfalls h statt $\bar{\text{c}}$. — Seite 90 im vorletzten Tacte müssen die zwei Achtelnoten der Mittelstimme Sechzehntel sein. — Seite 118 muss im zweiten Tacte wohl dreimal H statt A stehen, ganz wie im ersten.

Seite 3 steht *accellerando* statt *accelerando*. — Eben so wird S. 101 das *Miserioso* vielleicht *Misterioso* heissen sollen.

Beinah blos als Schreibfehler möchten wir es erwähnen, dass dem Componisten zuweilen Sätze mitunterlaufen wie S. 42, Tact 1, 2, 3,

$\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{f}}$ | $\bar{\bar{c}}$ | $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{f}}$
F $\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ | F c $\bar{f}$ | F $\bar{c}$ c $\bar{f}$

und andre ähnliche, welche — ohne dass wir sie **Fehler** nennen wollen — dem Gehör immerhin irgend ein wenig Anstoss geben. *GW.*

Die Sieben Schläfer, Oratorium in drei Abtheilungen, gedichtet vom Professor **Ludwig Giesebrecht**, componirt von Dr. *C. Löwe.* Op. 46. Partitur.
Desgl. Clavierauszug.
Desgl. Orchester- und Singstimmen.
Desgl. Chorstimmen.

Mainz, Paris und Antwerpen bei B Schott's Söhnen. Preis der Partitur 12 fl. 36 kr. — des Clavierauszugs 7 fl. 48 kr. — der Orchester- und Singstimmen 12 fl. 30 kr. — der Chorstimmen 2 fl.

Schon wieder tritt aus der Officin unserer Verlaghandlung ein grosses schönes Werk hervor, geschaffen von einem vielfältig gefeierten Tonsetzer unserer Zeit, und bereits bekrönt von allgemeinem Beifall an all den Orten, wo es schon vor der gegenwärtigen Herausgabe gehört worden war. Es sei uns willkommen als eine dankenswerthe Vermehrung unseres noch nicht übergrossen Reichthumes an Oratorien, willkommen sowohl wegen des schönen poetischen Gegenstandes, als auch der schönen Arbeit des Tondichters.

Wen interessirt und rühret nicht die schöne uralte Legende von den sieben Schläfern, jenen sieben Söhnen des **Anicianus** aus Ephesus, welche vor der Wuth des Christenverfolgers Decius in eine Berghöhle geflüchtet waren, deren Eingang aber der Wütherich entdeckte und, während die Brüder ruhig schliefen, vermauern liess, um die Lebendigen in solchem Grabe verschmachten zu lassen. Gott der Herr aber that ein Wunder: sanft, des ihnen bereiteten Schicksals unbewusst, schliefen die Vermauerten einhundert und neunzig Jahre fort, bis endlich, unter dem frommen Theodosius, die ver-
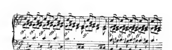
mauerte Höhle wieder geöffnet ward. Und siehe da, als hätten sie nur Einer Nacht erquickenden Schlummer genossen, und unbewusst alles seit nachst zwei Jahrhunderten mit ihnen und in der Aussenwelt Vorgegangenen, treten die erwachenden Brüder an das Tageslicht, sehen mit freudig frommem Erstaunen jetzt das Kreuzeszeichen auf den Zinnen der Tempel glänzen, und preissen mit allem Volke den Herrn, der so Herrliches an ihnen zur Glorie seiner Kirche vollbracht.

Dies die Legende, welche der Dichter, Herr Professor Giesebrecht, zum Oratorium zu verarbeiten unternommen. Die Art und Weise wie er es ausgeführt ist folgende.
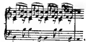
Vor der Höhle, in welcher seit 190 Jahren die Brüder ruhen, sind der Proconsul Antipater, ein Enkel ihres Stammes, und seine Gemahlin Honoria, beschäftigt, den vermauerten Eingang von einem Chor von Hirten wieder öffnen zu lassen; — nicht etwa um die heiligen Gebeine seiner als Märtyrer des Kreuzes gemordeten Vorfahren zu verehren, sondern, um die kühle Stätte zum — Nachtquartier für das Vieh zu benutzen. „Diese Höhle“ — singt er mit seiner Gemahlin Honoria — „birgt unserer Mär- „tyrer Gebein; — wird unsrer Heerde Ruheort „am Abend sein.“ — Oder, wie seine Arbeiter singen: „dass im Kühlen hier die Lämmer saugend an „den Müttern ruhn.“ —

Sehr glücklich hat der Tonsetzer in diesem Einleitungschor: „Rüstig schwinget eure Hämmer, öffnet

diese Grotte" u. s. w. das rege Leben der Arbeiter geschildert und daraus ein Tonstück voll Leben und wohlgefälliger Wirkung geschaffen, welche er nur zuweilen durch gar zu herb durchgehende Zusammenklänge trübt, wie z. B. gleich Tact 3 u. flgg.
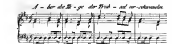


oder Tact 10
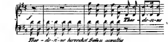


Nach einem rührenden Duette zwischen dem Proconsul und seiner Gemahlin, geht Ersterer zur Erzählung der früheren Christenverfolgungen und der Art und Weise über, wie seine Ahnen in dieser Höhle dem Tode geweiht worden, und von da zur freudigen Betrachtung der jetzt besseren Zeiten:

Aber die Tage der Trübsal verschwanden,
Strahlenden Kuppeln entblühet das Kreuz:
Theodosius herrschet, fromm und gewaltig —
Rom ist die Seine; Sein ist die Welt!

Unser Componist hat aus diesem Stoffe eine der schönsten Nummern seines Oratorium gebildet. Ueberaus ansprechend ertönt die ungekünstelt schöne Melodie des zu Christo frohen Sängers:



prachtvoll und herzerhebend donnern und schmettern Pauken und Trompeten zu dem hochherzig miteinstimmenden Chor der freudigen Christen:



Es ist nicht möglich, diese schöne Scene zu hören, ohne das so schön, so frisch und lebendig ausgesprochene Gefühl freudiger Erhebung mitzuempfinden.

Wenn — beiläufig bemerkt — in diesem schönen Gesange, die Stellen: „*Sein ist die Welt*“ und

„*erblühet das Kreuz*“ mehrmal auf verschiedene Weise vorkommen: (Partitur, S. 15 zu 16, S. 19 zu 20, S. 21, S. 108; Clavierausz. S. 11, S. 13, S. 14, S. 83.)

Sein ist die Welt — erblühet das Kreuz — Sein ist die Welt

so würden wir, müssten wir wählen, wenigstens nicht der ersten den Vorzug geben.

Nach einer Arie Honoria's, entschliessen sie und Antipater sich, in die Stadt zurückzugehen, Myrrhen zu holen, um der Märtyrer Gebein festlicher zu ehren. (Das klingt nun doch besser!) —

Die Hämmer der Arbeiter ertönen von Neuem. (Wiederholung des Eingangchores.) —

Endlich ist ihre Arbeit vollendet, die Hammerschläge verklingen, es wird stille, — und — wie aus weiter Ferne, ertönen vom Grunde der geöffneten Höhle hervor Morgengebete der erwachenden Brüder, — erst eines einzelnen, — dann zweier — und so fort bis zum wirkungsvoll und erhebend vollständigen Siebengesang. Die Wirkung dieser (mitunter etwas befremdlich modulirten) Psalmen ist im Ganzen schön; — (sie kann bei der Aufführung wohl noch

erhöht werden, wenn man sie etwa aus einem benachbarten Zimmer erklingen lässt.) —

Während dieser Klänge hatten die Hirten, — in der Meinung, es seien Gesänge der Priester in einer benachbarten Bergkapelle, — sich dorthin entfernt; — und aus der Höhle treten, unter Anklängen einer bekannten Choralmelodie, die Sieben hervor, froh, an dem wüsten Orte die Nacht glücklich überstanden zu haben, aber — hungrig: „In die Wüste hingebettet", — so aussern sie sich in einem Quartette, — „wo der Engel, der uns nährt?" —

Malchus, der jüngste der Brüder, erbietet sich zum Wagestück, in die Stadt zu gehen, Brod zu kaufen. Nach einem Wettstreite mit seinem Zwillingsbruder, (einem ganz wunderlieblichen Wechselgesange, in dessen Tönen sich die liebenswürdigste, alterthümlich kindliche Pietät der beiden Knaben auf höchst rührende Weise ausspricht,) entfernt der Erstere sich wirklich, unter der ganzen Brüderschaft frommen Gebeten, — in welche nur wieder einige herbe Anklänge eingemischt sind.

Mit diesem Siebengesang endet die erste Abtheilung.

Die zweite spielt in der Stadt, wohin der Kleine sich gewagt, und wo eben der Bischof, von seiner Priesterschaar umgeben, beschäftigt ist, die Fahnen des christlichen Heeres zum Feldzuge gegen die Perser einzuweihen:
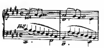
„Nehmet die Fahnen, nehmet das Labarum
Hin aus der Priester geweiheter Hand.

Chor.
Hebet die Herzen, hebt die beheimeten
Jugendlich blühenden Häupter empor!

Bischof.
Streiter der Kirche, o ihr Gesegneten,
Wehret die Heiden vom Grabe des Herrn!

Chor.
Vor euch in Lüften schwebet das mächtige,
Schwebet das Welten erlösende Kreuz; u. s. w.

Sehr glücklich ist dem Tonsetzer diese fromm kriegerische Scene mit eingemischtem Priesterchor gelungen, aus welchem nur einige Incorrectheiten wegzuwünschen wären; Tact 7 u. flgg.:





Von gar schöner Wirkung ist die kleine Tonmalerei, mit welcher er die — leider etwas verschrobene, — Phrase behandelt:

„Hinter euch steiget, Berge versetzendes,
„Ephesue Flehn in den Himmel für Euch!"

Schön charakteristisch und recht originell alterthümlich ist, — nach vier wieder etwas hart verdaulichen Einleitungstacten:

ein darauf folgender Kriegergesang:

> Zion, Zion ist umringt
> Von der Perser Schaaren;
> Auf! hinauf! die Lanze schwingt,
> Zion zu bewahren!

nach welchem ein aus der Kirche hertönender Choral einen gar wohlthuenden Contrast bildet:

> Neige, neige dich herab,
> Unser Flehn zu horen:
> Lass die Heiden nicht dein Grab
> Deinem Volk zerstören!

Endlich erscheint der kleine Malchus — ganz befremdet über das ganz veränderte Ansehen, welches die Stadt und alles ihm Entgegentretende seit gestern (wie er meint) gewonnen hat, und freudig erstaunt, das heil. Kreuz auf den Zinnen aller Tempel erglänzen zu sehen. — Eben so erwecken von der anderen Seite seine längst nicht mehr gebräuchliche Kleidertracht, seine veraltete Sprache, und ein längst veraltetes Geldstück, mit welcher er das gekaufte Brod bezahlen will, die Aufmerksamkeit des versammelten Volkes; — man argwöhnt in ihm einen

Spion der Perser, oder, des alten Geldstückes wegen, gar den Besitzer eines geheimen Schatzes:

„Einen Schatz hat er gefunden,
Und verbergen will er ihn. —
Ein entsetzlich Bubenstück!“ — (?)
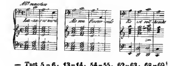
Diese ganze Scene gehört wieder zu den schönsten und gewiss allgemein ansprechendsten Lichtpuncten des ganzen Oratorium. Auf die interessanteste Weise führt der Tondichter uns den heldenmüthigen Knaben vor, wie er, gleichwohl ängstlich, — und auch wieder staunend, durch die ihm ganz fremd erscheinenden Gassen wandelt, seine Empfindungen in einer ungemein anmuthigen Sopran-Arie aussprechend:

Staunend schreit' ich durch die Gassen —
Seh ich um mich Ephesus,
Das ich gestern nur verlassen,
Das durchwandert dieser Fuss?

(aus welcher nur die dreimalige Wiederholung des blossen Flick- und Reimverses: „das durchwandert dieser Fuss“ wegzuwünschen wäre.)

Unsere Theilnahme steigt bis zu einem wahrhaft dramatischen Interesse, indem wir das Geflüster der ihn beobachtenden Volks- und Soldatenhaufen vernehmen, deren gar bedenkliche Reden der Tonsetzer, sehr verständig und wirkungsvoll, durchaus *pianissimo* gehalten hat, und welche nur erst, nachdem die vom Knaben vorgezeigte alte Münze ihren Verdacht aufs höchste gesteigert hat, ihn vollends umringen und nun plötzlich mit lautdonnerndem Ausrufe: „Zum Proconsul!“ auf ihn hineinstürmen.

Während einer, minder interessanten, ja selbst einigermasen monotonen Fuge, — wird der Knabe vor den (uns schon bekannten) Proconsul **Antipater** geschleppt. — Doch hier klärt sich Alles auf. Der Bischof erklärt die Sache für gar wohl möglich; **denn**: auch Lazarus ward auferwecket, und beim Tode des Sohnes Gottes haben sich Gräber geöffnet:



— Tact 5–6, 13–14, 54–55, 62–63, 68–69!

Um indessen jeden Zweifel zu lösen und das Wunder mit Augen zu schauen, erbebt sich Alles zur Wallfahrt nach der Höhle, unter dem Klange einer zweiten, der vorhergehenden an Farbe und Charakter nicht unähnlichen, an Tactart und Bewegung gleichen Fuge.

Ende der zweiten Abtheilung.

Die dritte führt uns ins Gebirge zurück, wo die Wiedererstandenen noch vor dem Eingange der Höhle versammelt sind. — Es ist schon Abend geworden, und der kleine Malchus noch nicht zurück. —

Die Brüder singen:

Trauter Knabe, stiller Abend!
Mich umfängt ein **süsser** Schmerz! —
Heilig Weh', mit Trauer **labend**,
Ueberströmt mein ahnend Herz.

Das ist sanfter Todesbota,
Duft'ga Stillo seine Lust, (des Todesboten Lust.)
In dem reinen Abendrothe
Badet er die reina Brust. (Der lust'ge Todesbote badet die Brust.)

u. s. w. — Wer es fassen mag, dem wird gewiss auch des Nebel- und Schwebelpoeten Ambrosius Niftel Oratorium: „Der klingende Duft", in Gnstav Nicolai's Kantor aus Fichtenhagen, ganz aus der Seele geschrieben sein. — Unser Tondichter hat den mystischen Duft von der besten Seite gegriffen und daraus ein wunderlieblich romantisch sentimentales Tongewebe geflochten.

Bald erscheinen Honoria und ihre Frauen, mit den aus der Stadt geholten Myrrhen und Narden, um die Gebeine der lebendig Begrabenen zu sammeln und zu verehren. — Die Brüder, jene Frauen für Heidenweiber haltend, sich daher verrathen, ohne Rettung verloren und dem Tode geweiht glaubend, treten ihnen furchtlos entgegen, um sich laut für Christen zu bekennen:

> Ja, ich will es nicht verhehlen;
> Christen sind wir allzumal!
> Zu erretten unsre Seelen — (?)
> Flohen wir in dieses Thal.
> Aber Gott hat uns gewogen
> Und noch seinem ew'gen Schluss
> Die entflohn, on's Licht gezogen,
> Kündet das dem Decius!

Doch schon hört man die freudigen Chöre der aus der Stadt herbeiströmenden Christen, und dem Herzen wie dem Ohre willkommen, erkennen wir die, uns schon in der ersten Abtheilung so lieb gewordenen, Weise wieder:

Theodosius herrschet, fromm und gewaltig.

Unter diesen Klängen erscheinen der Proconsul, der Bischof und das Volk, alle, wie wir gehört, in der Absicht, um zu hören „ob ein Wunder hier geschehen — ob uns Höllentrug berückt". Der mitgebrachte kleine Malchus betheuert dem Proconsul, das seien wirklich seine Brüder. Diese, noch immer nichts von allem Vorgefallenen wissend, sich noch um 190 Jahre jünger wähnend, und von einem noch an der Brust der Amme liegenden achten Bruder sprechend, bestätigen die Betheuerung; — und nun zweifelt Niemand mehr, es sei kein Höllentrug, sondern ein wahrhaftes Mirakel:

Vor solchem Zeugniss, vor dem lichten Glanz,
Der euch umfliesst, muss jeder Zweifel schwinden.
Ihr heil'gen Schläfer Gottes, hundert neunzig Jahr
Habt ihr wie eine Sommernacht durchschlummert.
Als ihr entschliefet, brach die Dämmerung
Des Tages Christi an, nun steht die Sonne
Im hohen Mittag.
Des Kreuzes Feinde sind nicht mehr!
Die Kirche ruht auf ihrem Felsengrund,
Sie zu verherrlichen, geschah dies Wunder.
So kommt gen Ephesus, dass alles Volk
Euch schaue — und anbetend niederfalle
Vor dem Allmächtigen, dem Hort der Kirche!

Ein nun folgendes Duett, in welchem der Proconsul und Honoria die Erstandenen einladen:

Nach Ephesus! In eure Hallen,
O kehrt zu euerm eignen Herd!

bildet den schönsten Glanzpunct dieser dritten Abtheilung.

Doch unerhört phlegmatisch wird dies Alles von den Brüdern aufgenommen. Es fällt nicht einmal einem einzigen von ihnen ein, sich auch nur ein klein Bisschen über das mit ihnen vorgefallene Wunder zu verwundern, oder allenfalls dem lieben Gott für ihre wundervolle Erhaltung zu danken etc. — Ihre Antwort besteht vielmehr einzig darin, dass sie dem Proconsul für die gütige Einladung danken:

Gott sei mit euch! Uns ist nicht beschieden,
In die vor'ge Heimath einzugehn.
Hier ist unsere Rast in Gottes Frieden,
Bis die Todten werden auferstehn etc.

Sie ziehen nämlich vor, sich, als echte Siebenschläfer, bis auf Weiteres, — wieder zur Ruhe zu legen, um fortzuschlafen bis an den jüngsten Tag; — und so schlafen sie denn wirklich zur Stunde und vor Aller Augen und Ohren wieder ein, — worauf der Proconsul sie in die Höhle zurücktragen und diese wieder vermauern lässt. — Der Chor schliesset das Ganze:

Heimlich und friedsam ruhen die Sieben!
Bis einst die Posaune des Richters der Todten
Sie und uns in die Wolken entrückt!

mit einer kräftigen, nur aber den beiden vorhergehenden wieder ähnlenden, übrigens vielfältig unerhört herbe klingenden Schlussfuge.

Möge der vorstehende Abriss eines schönen Kunstwerks dazu beitragen, dasselbe der Aufmerksamkeit der musikalischen Welt so angelegentlich zu empfehlen, als es derselben in der That würdig ist.

Möge aber auch der Tonsetzer in der Freimüthigkeit, mit welcher ich sein Werk besprochen, diejenige wahre Achtung erkennen, welche nicht lobt um zu loben, welche aber am Ende reeller ist, als das extatische Jubiliren unbedingter überschwenglicher Lobtrompeter.

Namentlich zürne er auch nicht, dass ich aus seinem Werke mehrere Stellen ausgehoben und zur Schau gestellt, welche mir einem Tadel ausgesetzt scheinen! — Hätte ich auf eben solche Weise auch all dasjenige zur Schau stellen wollen, was mir an dem Werke vorzüglich gefallen, so hätte ich ganze Nummern daraus abschreiben, und meine gegenwärtige Anzeige zu einem dicken Notenheft ausdehnen müssen, wohl halb so dick als das ganze Oratorium selbst. — (Denn um nachzuweisen, wie schön eine Composition ist, können blose Fragmente nicht dienen; einzelne Stellen von 2 — 3 — 4 Tacten aus einem Tonwerke als Proben der Schönheit desselben zur Schau stellen wollen, wäre wie das Beginnen jenes Mannes, welcher, um sein Haus feilzubieten, einen Dachziegel als Probe vom Hause vorzeigte, — indess um nachzuzeigen, dass an einem schönen Hause ein Dachziegel schadhaft sei, freilich das Vorzeigen des schadhaften Dachziegels genügt.)

Möge der schönbegabte Tonsetzer sich des — wie es manchmal scheint — absichtlichen Einmischens herbklingender Tonverbindungen der Art wie mehrere der vorhin ausgehobenen, (denen sich vorzüg-

lich auch aus seiner Ehernen Schlange noch sehr würdige Parallelen an die Seite stellen liessen) — denn doch lieber enthalten. Was gehörwidrig klingt, was sich auf keine Grundharmonie zurückführen, sich nach keiner Kunstregel rechtfertigen lässt, kann ja doch unmöglich schön sein, unmöglich dem Gehöre, unmöglich dem Kunstsinne wohl thun; — und wenn, solcher schadhaften Ziegelsteine ungeachtet, seine Kunstwerke am Ende dennoch mit vielfältigem Beifalle gehört werden, so gebühret das Verdienst davon wenigstens gewiss nicht jenen ersteren, sondern offenbar nur dem überwiegenden Reichthum so wirklichen musikalischen Schönheiten.

Möge endlich auch der Dichter, Herr Prof. Giesebrecht, welchem von der einen Seite ein glückliches Talent, musicalisch darstellbar zu schreiben, nicht abzusprechen ist, wie dies schon mehre vorstehend ausgehobene recht schöne Textstellen beurkunden, — möge er doch von der Sucht, oder der übeln Gewohnheit lassen, durch unendlich verschrobene Diction, durch unmotivirte ewige Inversionen und sonstige gesucht preciöse Formen, durch geschraubte und steif verrenkte Constructionen, und dadurch, dass er die schlichtesten Dinge im Styl delphischer Orakelsprüche sagt, seine Zuhörer in ewiger Irre und Wirre, auf der Folterbank des Nichtverstehens der Handlung und der Bedeutung des gesungen Werdenden, zu balten, — namentlich auch von der Manie, ganze Vorgänge als während des Gesanges sich ereignend zu supponiren, von denen der Zuhörer

nichts ahnen kann; *) — eine Manier, welcher er auch in diesem gegenwärtigen Oratorium nicht viel weniger nachhängt, als er es schon in seiner Ehernen Schlange gethan, wenn gleich nicht so gar arg, wie in seinen Aposteln in Philippi **). Ich

*) So steht z. B im ersten Acte beigeschrieben:
„Die Brüder treten aus der Höhle, welches angedeutet wird dadurch, dass das Orchester gedämpft „den Choral spielt:
„Erinnere dich mein Geist erfreut
„Des hohen Tags der Herrlichkeit!
„Halt' im Gedächtniss Jesum Christ,
„Der von dem Tod' erstanden ist. Hallelujah."
— und am Anfange der zweiten Abtheilung wird gar ordentlich eine Decoration folgendermasen disponirt: „Forum in Ephesus. Anstossend die Hauptkirche „der Stadt. Aus derselben kommen der Bischof „und die Priester" u. s. w.

**) Um euch von Jenem hier ein Probestück zu geben, setze ich den Anfang jenes Oratoriumgedichtes buchstäblich hierher:
„Nacht. Auf einem freien Platze vor dem Gefäng„niss, in welchem Paulus, Silas und Timotheus „sich befinden, drei gesonderte Gruppen neu ge„taufter Christen, Römischer Colonen und Grie„chischer Insassen der Stadt Philippi.
Chor der Griechen.
„Der Boden unter euch wird beben,
Und Hellas Söhne werden frei!"
Das Schicksal ist uns gegeben;
Wir harren, wann die Stunde sei.
Chor der Römer.
Was wogt ihr nächtlich durch die Gassen?

u. s. w. — Sodann folgen „drei Stimmen (Griechen)". — Das Alles hat der Zuhörer zu verstehen, zu errathen und zu unterscheiden. — „Griechen und Rö„mer entfernen sich; die Christen bleiben zurück." — — „Erdstoss." Die Pforten des Gefängnisses

würde mich verbunden achten, ein so scharf ausgesprochenes Wort ausführlicher zu begründen und zu belegen, wenn ich nicht statt solcher Ausführlichkeit mich auf dasjenige beziehen könnte, was über eben diese Manier des Herrn Gieschrecht schon in der

Leipz. Allgem. Mus. Zeitung vom 23. Sept. d. J. Nr. 38 S. 632 – 633 ·

so richtig treffend und wahr entwickelt und mit Beispielen belegt ist, dass ich es nur gradezu als mein eigenes Urtheil unterschreibe.

Möge Herr Giesebrecht ablassen von dieser Manier! — oder möge — will er es nicht — Herr Löwe lieber ablassen von ihm. Denn (ich parodire meine vorhinige Phrase) wenn auch, der Unklarheit und Verschrobenheit der Giesebrechtschen Gedichte ungeachtet, Löwe's Tongebilde am Ende dennoch mit Beifall gehört werden, so gebührt der Verdienst davon wenigstens gewiss nicht jenem Ersteren, sondern offenbar nur dem überwiegenden Reichthum an musicalischen Schönheiten.

Möge das schöne Kunstwerk überall baldigen Eingang finden! Ueberall, wo es solchen findet, wird freudige Anerkennung ihm nicht entgehen.

Dass auch die ausgesetzten Sing- und Instrumentstimmen gestochen zu kaufen sind, wird die Aufführung sehr erleichtern.

Gfr. Weber.

„fliegen auf" — „Der Kerkermeister stürzt, in grosser Aufregung, aus den geöffneten Pforten des „Gefängnisses" — u. dgl.

Huit exercices de bravoure en forme de Valses, pour le **Pianoforte**; composées par *Dreischock*, Elève de V. J. Tomaschech. Oeuv. 1.

Prague chez M. Berra. Pr. 45 kr. M. d. C.

Nein! So einer war mir noch nie vorgekommen! — Der Mann kann mehr als er selber weis: er kann acht *Exercices* schreiben mit zwei Accorden! Das hat er ohne Zweifel selber gar nicht gemerkt, dass all seine acht *Exercices*, von hinten bis vorn, rein und einzig und allein aus zwei Accorden bestehen: dem Tonischen und dem Dominantenaccorde! —

Nr 1 geht aus *F*, der erste Theil beginnt und schliesst in *F*, und die darin vorkommenden Accorde sind die Accorde $\mathfrak{F}$ und $\mathfrak{C}^7$; — der zweite Theil geht 8 Takte lang aus *d* moll, die darin vorkommenden Accorde sind $\mathfrak{d}$ und $\mathfrak{A}^7$; — nach einem Schluss in diesem *d* wiederholt sich der 8 Tacte lange erste Theil mit seinem $\mathfrak{F}$ und $\mathfrak{C}^7$. —

In Nr 2, aus *d*-moll, beginnt der erste Theil in *d*-moll, darin $\mathfrak{d}$ und $\mathfrak{A}^7$. — Der zweite Theil geht 8 Tacte lang aus *B*-dur, die darin vorkommenden Accorde sind $\mathfrak{B}$ und $\mathfrak{F}^7$; — Nach einem Schlusse in diesem *B* wiederholt sich der 8 Tacte lange erste Theil, mit seinem $\mathfrak{d}$ und $\mathfrak{A}^7$. —

In Nr 3, aus *B*-dur, geht der erste . . . . . .

Und so konnten wir alle acht Etüden hindurch dieselbe Formel unverändert wiederholen: überall nicht blos ganz derselbe Harmonienreichthum, sondern sogar ganz derselbe Bau, so dass man eine jede derselben schier nur eine Variation aller übrigen nennen könnte.

Doch Himmel! — Nein! — Ich deprecire! Eben seh ich, dass in Nr 6, aus *C*-dur, auch einmal der Accord $\substack{a\\f}$ und $\substack{d\\a\\f}$ vorkommt — Wahrlich ich hab dem Manne Unrecht gethan! — Ja, in der neun Tacte langen Coda wagt

er auch noch sogar den Accord (ces fis e), worüber er aber vor lauter Schrecken geschwind mit einem Rhythmus von neun Tacten abschnappt.

Er muss übrigens ein gewaltiger Clavierheld sein, dem namentlich Sprünge von 2 bis 3 und 4 Octaven nur Kinderspiel sind; und wollte ein Claviermacher ihm eine Testatur von fünfzig Octaven bauen, wir sind überzeugt, er durchflöge sie mit derselben Leichtigkeit, mit welcher das flinkste Eichhörnchen die Luft von einem Baume zum andern durchfliegt.

Zur Uebung, namentlich in Fertigkeiten dieser Art, sind die *Exercices* allemal zu empfehlen.

Der Notenstich, sichtbar das Werk eines noch ungeschickten Lehrlinges, ist herzlich garstig.

Dr. Zyx.

Salve regina, für vier Singstimmen und drei Posaunen ad libitum; von *A. Maschek*, Chordirector an der Haupt-Pfarrkirche in Prag.

Prag bei Marco Berra. Pr. 30 kr.

Durch Jos. Haydn's wahrhaft himmlisches *Salve regina* ist uns der kindlich fromme Text so werth und so gleichsam ein Heiligthum geworden, dass wir sagen möchten, es sollte sich nicht leicht mehr ein Anderer an diese *res sacra* wagen, — wenigstens nicht ohne eine heilige Scheu, und nur insofern, als seine neue Bearbeitung sich einigermassen in die Reihe der bedeutenden Kunstwerke zu stellen wagen dürfte.

An der hier vorliegenden Composition wissen wir überall nichts auszusetzen, als nur dass sie unbedeutend ist und zu den vielen gehört, welche grade eben so gut hätten ungedruckt bleiben können. — Im Interesse des ordinären Kirchendienstes und um ein Obligations-*Salve* mit möglichst geringem Zeitaufwande inner-

halb drei Minuten herunter gesungen zu hören, mag es aber allerdings seinen praktischen Werth haben.

Herr Maschek denkt sich übrigens bei diesem mit drei Posaunen begleiteten Tonstücke, unter seinen „vier Singstimmen" wohl eigentlich einen vierstimmigen Chor, und nicht vier einzelne Singstimmen, welche ja erliegen würden unter der Last von drei Posaunen.

Dr. Aab.

Amusement pour la Flûte, avec accompagn. de Pianoforte ad lib., comp. par *J. Spanner.* Op. 4.

Prague chez Marco Berra. Pr. 45 kr CMz.

Ein recht wohlgelungenes Solo, brillant und doch nicht allzuschwer auszuführen, da es mit vollständiger Kenntnis des Instrumentes gedacht und geschrieben ist.

Dr. Aab.

Rondino à quatre mains pour le Pianoforte, comp. par *Henry Bertini.* Op. 77.

Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. 1 fl 12 kr

Nun ja, unser lieber *Bertini* schreibt auch wohl einmal für die Schwachen. Hier gibt er uns eine recht niedliche Polonaise, welche Spielern von geringer Fertigkeit viel Vergnügen gewähren und freundlichen Zuhörern ungemein gefallen wird.

Dr. Aab

Achtundvierzig Uebungen für den Contrabass. Supplement zur Contrabassschule; von *Wenzel Hause*, Professor des Conservatoriums in Prag.

Prag, bei Marco Berra. Zwei Hefte à 2 fl.

Die Contrabassschule, zu welcher wir hier die Supplemente anzeigen, haben unsere Blätter bereits nach Würden gerühmt. Die vorliegenden Uebungen, — (von welchen wir nur nicht begreifen, warum sie „Uebungen in

Secundenfortschreitungen" heissen, denn es kommen darin Fortschreitungen in allen möglichen Intervallen vor,) — sind so belehrend, bildend und so angenehm, wie Contrebassübungen nur irgend sein können.

Rd.

Voyage sur le Rhin, Introduction, Variations et Rondeau pour le Pianoforte, avec accomp. d'Orchestre, par *Charles Haslinger.* Op. 1.

Wien, bei T. Haslinger. Pr. 4 fl. 30 kr. CM = 3 fl.

Arbeit eines, recht viel Schönes und Gutes versprechenden, jungen Componisten, der schon ein äusserst braver Clavierspieler sein muss, wenn er dieses Concertstück, wie es allerdings scheint, für sich selber geschrieben hat. Er fahre so fort, und es wird ihm an Beifall nicht fehlen.

d. Rd.

Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique; par *F. J. Fétis.* Tome 1 et 2. 1835.

Bruxelles, chez Leroux, Libraire-éditeur
Mayence, chez les fils de B. Schott, éditeurs de musique.

Ein Werk von grösster Bedeutung liegt vor uns, bedeutend sowohl in Ansehung seines Gegenstandes, als auch der Feder aus welcher es geflossen.

Zu einem so bedeutenden, so umfassenden Unternehmen wie das vorliegende (die vor uns liegenden zwei starken Bände umfassen erst die Buchstaben A und B) war vielleicht **niemand** so sehr der rechte Mann als Herr *Fétis*, sowohl vermöge seiner persönlichen Eigenschaften und wissenschaftlichen Tendenzen, als auch vermöge seiner so vieljährigen amtlichen Stellung mitten unter den unermesslichen Reichthümern von Kunstschätzen, wissenschaftlichen Hilfsquellen, Bibliotheken, Urkun-

weil es das zweite *) ist, welches der hochverdiente holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst, als ein mit seinem Beifalle gekröntes, aus seinen Societäts-Mitteln zur Publicität fördert. —

Auf eine Beurtheilung des Werthes der Composition einzugehen, vermögen wir, in Ermangelung der Partitur, und ohne eine Aufführung gehört zu haben, freilich nicht; — leicht wird aber eine unserseitige Empfehlung entbehrlich erscheinen bei der vorliegenden, durch die That bewährten, Empfehlung von Seiten des genannten edeln Kunstvereines, so wie auch schon durch den Umstand, dass der Componist sein Werk dem Ritter Cherubini (dessen Schüler er unseres Wissen ist) gewidmet hat.

Die äussere Ausstattung der Auflage ist würdig.

d. Rd.

---

*) Das erste war die Missa von *van Bree.* S. *Cäcilia* Bd. 17, S. 45 — Das nächste wird wieder eine Missa von einem Verdienstmitgliede der Gesellschaft, Herrn *Bertelmann*, sein.

Beiläufige Bemerkungen

von

Musikdirector *Wilke.*

I.)

Ein noch lebender Organist *Bach.*

Im musikalischen Conversations-Lexikon (Zugabe bei der Bibliothek für Pianofortespieler) steht am Schlusse des Artikel *Wilh. Friedemann Bach* Folgendes:

„Hundert Jahre hindurch hatten die Bach's geblüht „und schienen dann ausgestorben. Indess führen wir mit „Hoffnung noch einen Nachkommen der Familie an: *Bach* „(*Wilh.*) etc."

Da alles was der Geschichte angehört **wahrhaft** sein muss, die Geschichte sich nicht mit Erdichtung vermischen darf, weil sie dann aufhört, Geschichte zu sein und Erdichtung wird, so halte ich mich um so mehr verpflichtet, jenen Irrthum zu berichtigen, als ich bisher umsonst einer Berichtigung desselben entgegensah.

Ich kann um so zuverlässiger der musikalischen Welt Wahrheit geben, als ich den seit mehreren Jahren verstorbenen Vater des genannten Herrn *Wilh. Bach* persönlich und genau kannte. Sein Vatername hiess keinesweges Bach, sondern *Werner*, und er hatte den Namen *Bach* nur **angenommen**, als er sich um die Organistenstelle an der Dreifaltigkeitskirche zu Berlin bewarb, die er mehrere Jahre bekleidete, und welcher der Herr M. D. Wilh. Bach ebenfalls mehrere Jahre, nach seines Vaters Tode, vorstand.

Möge diese Berichtigung, die nur allein aus Liebe zur Wahrheit entsprang, mir nicht gemissdeutet werden, was mir um so schmerzhafter sein würde, als ich den Musikdirector und Organisten Herrn *Wilh. Bach* als einen sehr fertigen und tüchtigen Orgelspieler hochschätze.

II)

Der Erbauer der Perleberger Orgel.

Im Pfennig-Magazin No. 111 vom 16. May 1835 wird S. 151 Verschiedenes über die Orgel von Harlem und über die Geschichte und Erfindung der Orgeln überhaupt gesagt. Nachdem mehrere grosse, vorzügliche und schöne Orgeln aufgeführt worden sind, heisst es weiter, die *Orgel zu Perleberg* sei von mir erbaut worden. Diese Angabe ist unrichtig, wie sich dies auch schon aus der „Beschreibung der Perleberger Orgel" ergiebt, die ich im Jahre 1832 zum Gebrauche für Kirchenpatrone, Cantoren, Organisten und Orgelbauer drucken liess. *)

In diesem Werkchen berichte ich ausdrucklich, dass die genannte Orgel von *Friedrich Turley* zu Treuenbritzen, nach meiner Disposition und unter meiner Leitung, erbaut worden ist; diese Leitung bestand aber nur aus meiner Vorschrift des Materiales, woraus die einzelnen Theile der Orgel verfertigt werden sollten, so wie aus dem, was den Character der Stimmen, die Mensuren einzelner Stimmen und die äussere Verzierungen der Orgel betraf. Folglich ist Herr Turley der Erbauer derselben, und nicht ich, wie sehr ich es mir auch zur Ehre rechnen würde, es zu sein.

III)

Pedal-Octav-Koppel.

Aus Berlin berichtet man von einer neuen Erfindung des dortigen Orgelbaumeisters Herrn *Buchholz*, der sich

*) In Commission in der Buch- und Musikalienhandlung von Oehmigke und Riemschneider zu Neu-Ruppin.

seit vielen Jahren als denkender Künstler, als ein vorzüglicher Meister in seiner Kunst bewährte; es ist dies eine Pedal-Octav-Koppel.

Die mir darüber ertheilte Nachricht lautet wörtlich folgendermasen:

„Die Pedal-Octav-Koppel besteht darin: das Pedal „hält eine blinde (?) Octav-Pfeife, also nur 25 Tasten, „Pfeifen zu 3 Octaven. Hieraus erwächst der Vortheil, „dass wenn man eine Grundstimme, z. B. Subbass 16' „zieht, und das tiefste C angibt, das um eine Octave „höhere C mittönt; wird das zweite c angegeben, so tönt „dann das dritte C, folglich gibt Subbass 16' auf allen „Tasten seine Octave 8' mit an.

„Da dies bei allen Pedalstimmen Statt findet, so würde „z. B. bei Posaune 16' eine Zungenstimme von 8', bei „Labialstimmen z. B. Principal 16', Octave 8', überhaupt „also die Hälfte der Pedalstimmen, erspart werden können."

Steht nun der Kostenaufwand, der durch die Verlängerung der Windlade nöthig wird, so wie der für den Mechanismus dieser Koppel, in einem solchen Verhältnisse, dass dafür nicht die Koppelstimmen als einzelne Stimmen hergestellt werden können, was, wenn viele Pedalstimmen erfoderlich sind, gewiss der Fall sein wird, so hat Herr Buchholz gerechte Ansprüche auf Dank und Hochachtung! Ja! selbst wenn dadurch kein Geldersparniss hervorginge, würde sein Streben, eine neue Idee auszuführen, schon dankbare Anerkennung verdienen.

Diese Nachricht theile ich zur Insertion in die Caecilia mit, weil ich bei der mir bekannten Bescheidenheit des Herrn Buchholz besorge, dass er selbst mit dieser seiner Erfindung nicht öffentlich hervortreten würde. Möchte er doch Näheres in der Caecilia mittheilen, um die Sache gemeinnütziger zu machen.

Wilke.

Der
Holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst

hielt am 7. und 8. Sept. 1835 seine 6te jährliche Versammlung in Amsterdam. —

Aus den vorgelegten Actenstücken des verflossenen Jahres war unter Anderem zu ersehen, dass die Gesellschaft am 16. und 17. October 1834 ihr erstes allgemeines Musikfest in S. Haye gefeiert hatte, bei welcher Gelegenheit Seine Majestät der König geruhten, sich als Beschützer der Gesellschaft zu erklären. — Ferner, dass der Verein eine Sinfonie von dem Herrn F. Fémy, Tonkünstler in Rotterdam, angekauft und ausgegeben hat, — und endlich, dass die Singschulen, Singvereine und Instrumental-Schulen der verschiedenen Abtheilungen sets mehr floriren.

In dieser Versammlung sind mehrere neue Gesetze gemacht, in Folge der grossen Ausdehnung der Gesellschaft, welche jetzt über 1600 Mitglieder zählt.

Zu Verdienst-Mitgliedern sind ernannt die Herrn

L. Cherubini, Mitglied des Instituts von Frankreich, Director des Conservatorium und Offizier der Ehrenlegion in Paris.

Ritter G. Spontini, erster Kapellmeister S. Maj des Königs von Preussen, Ober-Intendant der königlichen Schauspiele etc. in Berlin, und

F. Mendelssohn-Bartholdy, Musikdirektor in Düsseldorf.

Es wurde bestimmt, dass im Frühjahre 1836 ein zweites allgemeines Musikfest in Amsterdam statt haben soll. —

Auch soll die Errichtung einer praktischen und theoretischen Schule für Organisten wirklich statt finden.

Die Gesellschaft hat wieder eine Messe von Herrn J. G. Bertelman, Verdienst-Mitglied der Gesellschaft, gekauft, welche im Laufe dieses Jahrs ausgegeben werden wird. —

Die Hauptdirection des Gesellschaft-Vereins ist von Amsterdam nach S. Haye versetzt.

Bericht
über
das dritte Musikfest in Halle.

Am 20. bis 23. October d. J. veranstaltete der, für grossartige Kunstleistungen unermüdlich thätige Universitätsmusikdirector Dr. Naue das dritte Hallische Musikfest.

Herr Kapellmeister Dr. Fr. Schneider leitete die artistische Direction des Festes; die Secretariats Geschäfte und oeconomischen Angelegenheiten besorgte Herr Dr. Naue, welcher sich auch der Einübung der Chöre unterzogen hatte.

Solo-Gesangpartieen waren übertragen: der Fräulein Vial, Königl. Sardin. Hofsängerin zu Turin, der Concertsängerin Fräulein Lägel aus Gera, Rose aus Quedlinburg, und Mad. Helmholz aus Halle; dem Herrn G. Nauenburg aus Halle, dem Kammersänger Herrn Diedike und Krüger aus Dessau

Als Instrumental-Virtuosen traten auf: die Herren Lindner (Vater und Sohn), Apel, Drechsler, Fuchs, Bartels, von der Dessauer Hofkapelle; der Herzogl. Braunschweig. Kammermusikus Herr Treibar, die Herren Urbanck und Tomassini vom Königstädt Theaterorchester zu Berlin, und Herr Queisser aus Leipzig.

Das gesammte Orchesterpersonale, aus der Dessauer Hofkapelle, mehreren Künstlern aus Berlin, Braunschweig, Leipzig, Merseburg, Quedlinburg etc., den hiesigen Dilettanten und Mitgliedern des Hallischen Orchesters bestehend, belief sich mit den Sängern auf beinahe „400“ Personen.

Erster Tag des Festes.

1) Fest-Ouvertüre von Fr. Schneider. 2) Arie aus der Oper: „die Nachtwandlerin“ von Bellini; gesungen von Fräulein Vial. 2) Grosses Quadrupel-Concert für 4 Violinen und Orchester von Maurer, vorgetragen von den Herren Urbanck, Tomassini, Lindner und Apel. 4) *Salvum fac Principem haereditarium nostrum*, von Chelard 5) Concertino für die Bassposaune von Kummer, geblasen von Herrn Aueisser. 6) Arie aus Titus, gesungen von Frl. Vial. 7) *Amusement* für das Violoncello von Dotzauer, vorgetragen von Herrn Drechsler. 8) Grosse Scene und Arie für die Baritonstimme von Otto Nicolai, vorgetragen von Herrn G. Nauenburg. 9) Sinfonie (*B* dur No. 4) von Beethoven.

Zweiter Tag des Festes.

Aufführung des Oratoriums Absalon, componirt von Fr. Schneider. Die Solo Partieen trugen vor: Frl. Vial, Mad. Helmholz, Herr Diedike und Krüger.

Dritter Tag des Festes.

1) Grosse Fest-Ouverture vom Konigl. Würtemberg. Hofkapellmeister Herrn Lindpaintner. (Für das Musikfest besonders componirt.) 2) Arie von Paccini, gesungen von Frl. Vial. 3) Doppel-Concert für 2 Violinen, componirt von Urbanck, vorgetragen von den Herren Tomassini und Urbanck. 4) Duett aus Jessonda von L. Spohr, gesungen von Frl. Rose und Hrn. Diedike. 5) Concert für die Bass-Posaune von Müller, geblasen von Herrn Aneisser. 6) Ouvertüre von Felix Mendelssohn-Bartholdy (Meerestille und glückliche Fahrt.) 7) Arie von Beethoven, gesungen von Frl. Lägel 8) Concertino für Violino und Violoncello von Kummer, gespielt von den Herren Lindner (Vater und Sohn) 9) Arie von Bellini, vorgetragen von Frl. Vial. 10) Concert für die Clarinette von Maurer, vorgetragen von Herrn Tretbar. 11) Finale aus Mozarts Don Juan, gesungen von Frl. Lägel, Rose, Mad. Helmholz, Herrn Nauenburg, Diedike, Krüger und einem Dilettanten.

Vierter Tag des Festes.

1) Ouvertüre aus Don Juan. 2) Arie aus Sargin von Paer, gesungen von Frl. Lagel. 3) Auf allgemeines Verlangen: Quadrupel-Concert für 4 Violinen von Maurer, gespielt von den Herren Urbanck, Tomassini, Lindner und Apel. 4) Lied von Lachner, gesungen von Herrn Diedike. 5) Kurze Probe, ein Musikstück für 2 Waldhorner, auf einem Waldhorne geblasen von Herrn Fuchs. 6) Ouverture aus der Zauberflote. 7) Romanze von C. Blum, gesungen von Frl. Bose. 8) Fantasie für Violine, componirt und vorgetragen von Herrn Lindner. 9) Sextett aus Don Juan, vorgetragen von Frl. Lägel, Rose, Mad. Helmholz, Herrn Nauenburg, Diedike und Krüger

---

Schluss des Festes:

Quartett-Unterhaltung, in welcher Compositionen von Urbanek, Feska und Onslow, von den Herren Urbanck, Tomassini, Lindner, Apel, Bartels und Drechsler ausgeführt wurden.

Die Leistungen dieses Musikfestes durch moderne Lobpreissungen zu verewigen, hält Ref. für überflüssig, da fast sämmtliche mitwirkende Kunstler dem Publikum längst bekannt sind, und eine Kritik der Compositionen ohne genaue Einsicht in die technische Structur der Kunstwerke oberflächlich ausfallen würde. Der Anordner des schonen Festes, Herr Dr. Naue, verdient mit Recht den Dank aller wahren Kunstfreunde; nur hämische Parteisucht, welche leider in Halle auf eine kunstentwürdigende Weise grassirt, wird die uneigennützigen Bestrebungen des Hrn. Musikdirector Dr. Naue verunglimpfen können

Mozart, der Operncomponist.

Von
K. K. Hofcapellmeister Herrn
J. Ritter von Seyfried.

Vorwort von Gfr. Weber.

Die nachstehenden Betrachtungen eines vielbewährten und unserm unsterblichen Mozart vertrauten Mannes, über das grösste seiner Meisterwerke, seinen Don Juan, — als Fortsetzung seiner im 57. Hefte der Caecilia abgebrochenen Betrachtungen über Mozart's Operncompositionen, — verdienen, indess sie beiläufig auch mit der Ansicht in E. T. A. Hofmanns bekanntem Phantasiestücke zusammentreffen, die Aufmerksamkeit der musicalischen Welt insbesondere auch darum, weil sie, zusammengenommen mit dem weiter unten zu besprechenden eigenhändigen Mozart'schen Manuscripte der Don Juan's-Partitur, und mit dem neuerlichst bei *André* erschienenen, nach der Originalpartitur eingerichteten, neuen Clavierauszuge, zur Berichtigung einer Menge unrichtiger Traditionen über die Entstehungsgeschichte der genannten Oper und die ursprüngliche Echtheit und Genesis mehrer einzelner Theile derselben, Veranlassung gibt.

Indem ich die, aus dem vor mir liegenden Originalmanuscripte der Mozert'schen Partitur sich ergebenden Aufschlüsse, dem Artikel des Hrn. v. Seyfried nachfolgen lassen werde, lasse ich Diesen vor Allem nachstehend selber sprechen.

GW.

Don Giovanni

heist das Meisterwerk, das in allen Generationen seine Panegyriker finden muss, welches — gleich dem complizirtesten Mosaikgemälde — durch die Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der Situationen und Charactere, unaussprechlichen Reiz entfaltet, und in welchem die Consequenz in der Ausführung der einzelnen Theile, der überströmende Ideenreichthum, das lebensfrische Colorit aller, so heterogenen Figuren, die Universalität des Meisters beurkunden.

Wem erschliessen sich nicht gleich mit den ersten Accorden der

Ouverture,

gleich einem Posaunenruf zum Weltgerichte, alle Schauer des Geisterreiches, — und in wie schneidendem Contraste steht, gegen diese mahnenden Posaunenklänge, die frevelnde Jubelfanfare des trotzig kühnen Allegro, welches rastlos, wie der von der Sinnlichkeit und Höllenmacht umgarnte Wüstling, drängend und treibend fortstürmt, ohne ein bestimmtes Ziel zu erreichen, — so wenig der Schwelger jemals in den Hafen der Ruhe einzulaufen vermag! — Eben darum endigt der Meister sein Tonstück gar

nicht, *) sondern leitet, mittelst eines Trugschlusses, unmittelbar in die

Introduction.

Don Giovanni's Diener, Vertrauter und Geheimschreiber, Leporello, tief in einen Mantel gehüllt, patrouillirt als Schildwache auf und ab, während sein Herr im Dunkel der Nacht ein galantes Abentheuer besteht. Murrend bricht er in Klagen gegen das Schicksal aus: „*Notte e giorno faticar*," und der in der Folge mehrmals geäusserte Vorsatz, diesen gefahrvollen Dienst zu verlassen, thut sich hier schon kund: „*Voglio far il gentiluomo, e non voglio più servir!*" —

Man hört Geräusch und näher kommende Tritte: „*Mà mi par, che venga gente; non mi voglio far scoprir.*" Freund Hasenherz verkriecht sich. —

Die Töne schwellen, und heftig bewegt stürzt Donna Anna, ringend mit Don Giovanni, auf die Bühne. Dieser hat sich, vermummt, mit einbrechendem Abend in des Gouverneurs Landhaus eingeschlichen, wird im Zwielicht der Dämmerung für den erwarteten Ottavio genommen, und alles ihm gewährt, was die zärtliche Braut dem geliebten Bräutigam zu versagen unfähig; — endlich, doch vielleicht schon zu spät, an der Stimme als Fremdling erkannt und, wüthend fast ob des gespielten Betruges, auf der Flucht verfolgt: „*Non sperar, se non m'uccidi, ch'io ti lasci fuggir mai*" — worauf der Verführer die sich an ihn klammernde Hinter-

*) Siehe den nachstehenden Artikel. *Anm d. Rd.*

gangene, mit satanischem Hohne von sich stösst: „*Donna folle! indarno gridi; chi son io tu non saprai.*" —

Da eilt, geweckt durch den Tumult, um blutig zu rächen der Tochter Schmach, ihr alter Vater mit gezogenem Degen herbey: „*Lasciala, indegno! battiti meco!*" erhält aber, nach wenig Gängen, im ungleichen Zweikampfe, den Todesstoss vom überlegenen Gegner.

So schliesst die Einleitung mit einem meisterhaften Terzette, worin die drei Bassstimmen so characteristisch geführt und so wahrhaft bewunderungswürdig verschlungen sind: der *Comendatore*, dem die Stimme bricht und das Leben entflieht: „*Ah, soccorso! son tradito!*" Don Giovanni's leicht, fast gleichgültig, hingeworfenes: „*Ah, già cade il sciagurato!*" und dazu Leporello, vom panischen Schreck erfasst, und geschüttelt: „*Qual misfatto! qual eccesso!*" — —

Donna Anna und Don Ottavio erscheinen in geflügelter Eile mit Gefolge zum Beistand des Vaters, und finden den silberhaarigen Greis entseelt am Boden hingestreckt. Beim Anblick der theuern Leiche bricht Anna in den Jammerruf aus: „*Ma, qual mai s'offre, oh Dei! spettacolo funesto agli occhi miei!*" womit jenes ausdrucksvolle Recitativ beginnt, in welchem die herzzerschneidenden Zwischenspiele zu den Klage-Worten: „*Quel sangue! — quella piaga! — quel volto!*" durch

die Gradation eine so tief ergreifende Wirkung hervorbringen. —

Im leidenschaftlichen **Duett**: „*Fuggi, crudele fuggi!*“ kämpft **Anna** wechselweise mit dem Schmerz ihres Verlustes, und dem Gedanken, dem Schatten des Ermordeten ein Sühnopfer zu weihen. Wie effectvoll contrastiren dagegen des Liebhabers süsse Tröstungen: „*Senti, cor mio! deh senti;*“ dessen passive, indolente, mehr weibische Natur sich so treu bei der Leistung des geforderten Eides abspiegelt: „*Lo giùro agli occhi tuoi; lo giùro al nostro amor!*“ — Welch kräftiger, wahrhaft begeisternder Aufschwung liegt in der Vereinigung der beiden Stimmen: „*Che giùramento, oh Dei! Che barbaro tormento!*“ mit welcher Centnerlast fällt der Quart-Sext-Accord auf *B*, auf die Schlussverse: „*Fra cento affetti e cento vammi ondeggiando il cor!*“ —

Fünf Charactere wurden bis hierher vorgeführt; nun erscheint ein neuer:

Donna Elvira, des Flattergeists verlassene Liebschaft. Wer erkennt nicht an den ersten Lauten: „*Ah! chi mi dice mai, quel barbaro dov' è?*“ die stolze, feurige Spanierin, welche mit einem von Liebe und Rachsucht glühenden Herzen: „*Ah! se ritrovo l'empio, gli vò cavar il cor!*“ des Treulosen Spuren verfolgt? —

Wie verschieden sind diese beyden weiblichen Figuren schon hier, und so fort im ganzen Tongemälde hindurch, gezeichnet! **Anna**, ein zartes tieffühlendes Gemüth, eine, seit des Vaters Mord, im

Innersten verwundeten Frauenseele, auch noch von einem geheimen Kummer gefoltert, der es ihr unmöglich macht, die zärtliche Neigung des Bräutigams in gleichem Maase zu erwiedern, den sie vielleicht nie wahrhaft geliebt hat. — Ihr erster Auftritt nach dem nächtlichen Ueberfall lässt Manches ahnen, was des Geheimnisses Schleier deckt; und jene fast überspannte Schwermuth, die sie nur empfänglich für das Gefühl der Rache, für alle Tröstungen unzugänglich macht, die sich ausschliesslich ihres ganzen Wesens bemächtigt hat, dürfte wohl gar der Aermsten Zukunft auch noch rettungslos umfloren. — Elvira dagegen, mit valencianischem Blute in den Adern, eine mannstolle Amazone, wird von sinnlichen Eindrücken beherrscht. Don Giovanni versprach ihr, was er hunderten betheuert, und keiner gehalten; sie vertraute leichtgläubig seinen Schwüren, und ward — wie alle Anderen — verlassen. Dem noch immer geliebten Ungetreuen nachreisend auf allen Wegen und Stegen, trifft sie nun hier unerwartet mit ihm zusammen, und sonder grossen Mühe gelingt es dem losen Getändel des wortreichen Schwäzzers, die überströmenden Vorwürfe seiner *Didone abbandonata* wenigstens im ersten Ergusse zu dämmen.

Leporello wird als wahrheitsliebender Mann angepriesen, und aufgefodert, seines unschuldigen Herrn eclatante Rechtfertigung zu übernehmen, während dieser, unbemerkt und in aller Stille, sich aus dem Staube macht. Der zwischen Thür und

Angel eingeklemmte Diener weis nicht besser Rath zu schaffen, als dass er, zur heilsamen Radicalcur, das voluminöse Sünden-Register entfaltet, worin er, als wohlbestallter Privat-Secretarius, seines Herren sämmtliche Schönen *manu propria*, nominaliter einprotocollirte. — Was könnte wohl noch zum Lobe der köstlichen Ruffo-Arie: „*Madamina! il catalogo è questo*", gesagt werden? lässt der equivoque Schlussrefrain: „*Non si spicca, se sia ricca, se sia brutta, se sia bella; — pur che porti la gonella, voi sapete quel, che fà!*" wohl humoristischer ausgedrückt sich denken? —

Jetzt wechselt die Scene. *) Ein ländlicher Hochzeitzug tritt auf, das Brautpaar Zerlina und Masetto an der Spitze, jubilirend, mit Sang und Tanz: „*Giovinette, che fatte all' amore.*" — Unser, keineswegs superdelicater Held findet die Dorf-Nymphe so übel nicht, und werth einer flüchtigen Eroberung allerdings; das lustige Völkchen wird zu einem gastlichen Schmause invitirt, und von dem pfiffigen Leporello, der halbe Worte, und auf einen einzigen Wink *quid juris* versteht, zusammt dem etwas tölpischen, sich sträubenden Bräutigam, zu des Pallastes Pforten hinein escortirt. **)

Das Spiel der Verführung beginnt; Zerline ist — ein Mädchen; und wer vermöchte zu widerstehen

*) Siehe den nachstehenden Artikel. *Rd.*
**) Siehe ebendaselbst. *Rd.*

der süssschmeichelnden Zauberformel: „*Là ci darem la mano; la mi dirai di si!*“ — Trotz den mahnenden Vorwürfen des Gewissens: „*Mi fà pietà Masetto*“ wankt sie immer mehr und mehr, — der Gegenwart blendender Schimmer verhüllt die reuegebährende Zukunft: — „*Non son più forte!*“ — Noch das mit Syrenen-Klängen lockende: „*Vieni! vieni!*“ — und der Bund zum Verderben der Unschuld ist geschlossen: „*Andiam, andiam mio bene, a ristorar le pene d'un innocente amor!*“ — „*Innocente*“? — Ja dem Himmel sey's geklagt! —

Welch Glück, dass, grade in der gefährlichsten Crisis, Elvira gleich einer *Dea ex machina* erscheint, um den Klauen des triumphirenden Habichts die Taube zu entreissen! — *)

Auf diesem Platze befindet sich in der Original-Partitur die kurze, blos von Saiteninstrumenten begleitete Arie, *D*-dur, $\frac{3}{4}$-Tact: „*Ah fuggi il traditore,*“ — welche Mozart: „*nell' stilo di Händel*“ überschrieb. **) Da er durch vorwaltende Umstände sich gezwungen sah, die Rolle der Elvira einer Sängerin zuzutheilen, von der er sich, verbunden durch allbekannte Verhältnisse mit seinem Gegner in der Gunst des Monarchen, eben keine freundschaftliche Unterstützung (wie auch der Erfolg lehrte) versprechen durfte, ***) so erlaubte er sich die kleine

*) Vergl. den nachstehenden Artikel. *Rd.*
**) Vergl. den nachstehenden Artikel. *Rd.*
***) Dem nachstehenden Auszuge aus Mozarts Tagebuche zufolge, wäre es Signora *Bondini* gewesen. *Rd.*

wohlverzeihliche Tücke, seine erklärte Widersagerin mit einer Cavatine zu regaliren, die, wenigstens nach dem damaligen Operngeschmack, undankbar genannt wurde; so wie er auch überhaupt in diese Partie manche Figuren und Passagen einmischte, welche, wie man zu sagen pflegt, allerdings nicht sonderlich bequem in der Kehle liegen. —

Kaum haben sich zu Giovanni, der, ärgerlich wegen der ihm geraubten Beute, mit dem Zufall grollt, Donna Anna und Don Ottavio gesellt, als auch Elvira zurückkehrt, und in dem herrlichen, so ganz aus einem Gusse geformten Quartett, *B*-dur: „*Non ti fidar, o misera!*" nochmals, als Warnerin, den Lügner zu entlarven bemüht ist, der sie höhnend: „*pazza per amore*" schilt.

Kaum hat der freche Heuchler sich entfernt, so stösst Anna einen Schrey des Entsetzens aus: „*Don Ottavio! son morta!*" — Wie Schuppen ist's ihr von den Augen gefallen; an Sprache, Haltung, Gang und Geberde hat sie den nächtlichen Versucher, den Mörder ihres Vaters, wieder erkannt; und nun schildert sie ihrem Verlobten mit glühenden Farben das ganze Ereignis. (Ob sie in dieser Beichte vollständig treu und wahrhaft geblieben? bleibe dahin gestellt). — Den Schluss der deklamatorisch unübertrefflichen Scene bildet die ausdrucksvolle Arie *D*-dur: „*Or sai, chi l'onore rapire a me volse.*" *)

*) Vergl. nachstehenden Artikel. *Rd*

Es folgt Giovanni's frivoles Rondoletto: *„Fin ch'han dal vino calda la testa, una gran festa farai preparar,"* worin sich seine zügellose, unaufhaltsam fortsprudelnde Libertinage einzig auf den Gedanken concentrirt: *„Ah, la mia lista doman matina d'una decina devi aumentar!"* —

Ein neues Bild entrollt sich: Masetto, in seiner derben Bauern-Natur, überhäuft das genäschige Bräutchen mit Vorwürfen, weil sie des galanten Ritters Verlockungen nicht kräftiger zurückgewiesen; Zerline gebraucht zu ihrer Vertheidigung jene untrüglichen Waffen, welche dem schönen Geschlechte jederzeit Sieg verbürgen: sie liefert sich freiwillig auf die Schlachtbank. *„Batti, batti, o bel Masetto! la tua povera Zerlina; starò qui come agnellina, le tue botte ad aspettar."* — Js da möge ein Tigerherz ungerührt bleiben; Masetto reicht besänftigt der kleinen Schelmin beyde Hände zur Versöhnung und, augenblicklich hat das Blättlein sich gewendet: *„Pace, pace o vita mia!"* — Wie meisterlich ist hier wieder das schalkhafte Landmädchen geschildert, — wie himmelweit abstechend von der leidenden Anna, und der sanguinischen Elvira? Gibt es wohl etwas Zarteres, Schmieg- und Duldsameres als den ersten Theil dieser wunderlieblichen Cavatine? Doch kaum hat die nicht grundlos Angeschuldigte durch demüthige Nachgiebigkeit und verführende Schmeichelworte ihr schwachköpfiges Männchen herumgeleitert, so ist des Herzens und Kosens kein Ende, und alles so voll

Lustbarkeit, dass das concertirende Cello, mit seinen quirlenden Sechszentel-Figuren, dem Jubel kaum zu folgen vermag. —

Doch halt! des Ritters Stimme ertönt aus dem Hause, und gibt das Signal zum

Finale.

„*Presto, presto, pria che venga,*“ ruft Masetto, und zieht sich in ein dichtes Gebüsch zurück, um aus diesem Hinterhalt das Terrain zu observiren.

Mit neuen Befehlen und Anordnungen, die Nacht in Saus und Braus zu verschwelgen, „*Sù, svegliatevi da bravi,*“ tritt Don Giovanni auf, dessen Falken-Blicken Zerline sich zu entziehen sucht; „*Tra quest' arbori celata, si può dar, che non mi veda;*“ Aber eitles Beginnen! schon hat der Fuchs das Täubchen erspäht, und säumt nicht, die Zagende in die stille Jasmin-Laube zu locken: „*Vieni un pò in questo loco, fortunata ti vò far,*“ in welchem Versteck der zwiefach Bedrängten eifersüchtiges Hauskreuz auf die Lauer sich postirte. Mit linkischen Kratzfüssen thut der Unwillkommene seine lästige Anwesenheit kund, wodurch freilich die projectirte Schäferstunde in die Brüche fällt, — was indessen Meister Hansen keineswegs in Verlegenheit setzt, der gute Miene zum bösen Spiele machend, schnurstracks dem Dinge eine andere Wendung gibt und mit Beyden zum beginnenden Tanzfeste eilt. —

Vor dem Altane des Tanzsaales erscheinen drei Venetianer-Masken: die beherzte Elvira: „*Bisogna aver corragio,*“ — der süssliche, mit Allem einver-

standene Ottavio: *„L'amica dice bene,"* und die schwermüthige Anna: *„Il passo è periglioso;"* — Don Juan und Leporello werden am offenen Fenster sichtbar, aus welchem bereits die gravitätische Menuette herunterschallt, und invitiren die neuen Ankömmlinge zur nächtlichen *fête*, welche Einladung auch, nach kurzer Berathung, angenommen wird. Diese Zwischen-Scene schliesst mit dem wahrhaft himmlischen, nur von Blasinstrumenten überaus zart begleiteten Terzett: *„Protega il giusto ciel,"* worin Elviren's dringendes Flehen um Rache: *„Vendicchi il giusto ciel,"* so prädominirend hervortritt.

Kaum haben sie sich ins Innerste des Pallastes begeben, — kaum fliegt der Rückwand Vorhang in die Höhe, so sehen wir uns in eine neue Welt versetzt. Den mit verschwenderischer Pracht ausgeschmückten, blendendhell erleuchteten Prunksaal durchschwärmen Maskenzüge; im buntesten Gewühle, im regsten Leben, ermuntert zur Ungebundenheit von dem, durch eigenes Beispiel belebrenden Festgeber: *„Riposate, vezzose ragazze"*, der zugleich auf eine Gelegenheit zu einem *tête à tête* mit Zerlinen lauert, während Masetto, dessen Argusblicken nichts entgeht, ängstlich flüsternd warnt: *„Ah, Zerlina! giudizio!"* —

Jetzt kommen auch die zuletzt geladenen Gäste an: Anna, Elvira und Ottavio; werden von dem Ceremonien-Meister Leporello auf das feyerlichste becomplimentirt: *„Venite pur avanti, vezzose mascherette!"* und vergelten solche Courtoisie mit gleicher Münze: *„Siam grati a tanti*

segni di generosità;" — worauf Don Giovanni aus voller Kehle das begeisternde: „*Viva, viva la libertà!*" anstimmt, — und darauf das Zeichen zum Wiederbeginnen der Tanzmusik gibt.

Die nun folgende, höchst originelle Tanz-Scene, wo, unter dem Fortschreiten der Handlung, von einem dreyfach getheilten Orchester, zu gleicher Zeit eine Menuette, eine Ecossaise und eine Allemande aufgespielt wird, ist — selbst nur als harokker Scherz angesehen — dennoch ein kleines Meisterstück. *)

Inzwischen hat Don Juan seinen Vortheil ersehen, und ist, mit dem sich sträubenden Zerlinchen, in ein Seitenkabinet entwischt. Masetto aber hat

---

*) Es ist zu bedauern, dass man auf der Bühne diese interessante Trilogie selten präcis executiren hört. — Allerdings gehört eine fast unerschütterliche Tactfestigkeit dazu, wenn drey Musikkörper in den verschiedenartigen, heterogenen Rhythmen eines Moderato, $\frac{3}{4}$, Allegretto $\frac{2}{4}$, und Presto $\frac{3}{8}$, ohne Verwirrung sich bewegen sollen; allein die Schwierigkeit ist eigentlich nur scheinbar, und durch ein äusserst einfaches Mittel zu beseitigen, welches Schreiber dieses aus Selbsterfahrung für probat empfehlen kann. Man schreibe nehmlich alle drei Melodieen in eine und dieselbe Tactart; so zwar, dass alle drei, hinter den Coulissen aufgestellten Orchester im $\frac{3}{4}$-Tact spielen. Gemäss diesem Simplifications-System werden nur für das Ango die Tactstriche verändert; von dem Contretanz kommt ein Tact nebst einem Viertel des nächstfolgenden, vom Walzer hingegen drei Tacte auf einen des Menuetts; dadurch wird alles unter einen Hut gebracht, und die Möglichkeit herbeigeführt, dass das Ganze von Einem Dirigenten geleitet werden kann. —

Anm. d. Verf.

Unrath gemerkt, und sprengt wüthend die Thüren, in dem Augenblicke, als der bedrängten Unschuld Angstgeschrei: „*Gente ajuto! ajuto gente!*“ eben den Wüstling am Vollbringen einer neuen Frevelthat hindert.

Si fecisti, nega! heisst Giovanni's Wahlspruch. Verstellten Zornes schleppt er seinen Helfershelfer Leporello berbey, und bürdet mit frecher Stirne diesem das beabsichtigte Verbrechen auf: „*Ecco il birbo chi t'ha offessa!*“ — Doch, die Masken reissen ihre Larven herab, — Don Ottavio, die schwer verletzte Anna, die racheathmende Elvira, Zerline und Masetto, alle dringen drohend auf ihn ein: „*L'empio crede con tal frode di nasconder l'empietà! tutto, tutto già si sà!*“ — Dumpf rollt der Donner, die Lichter verlöschen, Blitze zucken durch die einbrechende Nacht und in diesem stürmenden Kampf der Elemente beginnt die unübertreffliche Stretta: „*Trema, trema, scelerato! Odi il tuon della vendetta? Sul tuo capo in questo giorno il suo fulmine cadrà!*“ —

Was der Herrscher im Reiche der Töne hier geboten, — wie seine Zauberharmonieen gleich einem Würgengel mit dem Flammenschwerte dahinbransen, — wie Don Giovanni im tollkühnen Uebermuthe mit dem blanken Eisen in der Faust durch die gedrängten Reihen seiner Feinde Bahn sich bricht: „*Se cade su ancora il cielo, nulla mai temer mi fà!*“ — wer könnte wohl in einem solchen Momente seine Empfindungen in Worte kleiden? —

Der Vorhang fälle, um — nach einer wohlthuenden Pause — zum

z w e i t e n A c t e

sich wieder zu erheben. —

Als ob nicht das allergeringste Unangenehme vorgefallen wäre, zeigen sich, auf offener Strasse, Herr und Diener im heftigen Wortwechsel; letzterer verlangt abermals mit Ungestüm seine Entlassung, wovon jedoch der *Signor Padrone* nichts hören will: „*Eh via buffone, non mi seccar!*" — sondern das zarte Gewissen seines Sancho Pansa durch eine volle Börse glücklich zum Schweigen bringt. —

Es gibt neue Abentheuer zu bestehen; D o n n a E l v i r a's Kammerkätzchen soll ganz hübsch seyn; man will sich ihr incognito präsentiren, darum müssen ohne Widerrede die Kleider gewechselt werden.

E l v i r a öffnet die Jalousieen, und haucht Liebesseufzer in laue Abendlüfte: „*Ah taci ingiusto core*". — Diese lästige Freudenstörerin muss vor Allem entfernt werden; — daher spielt Don Juan den reuemüthigen Sünder, und der mit seinem Mantel und Federhut aufgestutzte L e p o r e l l o repräsentirt den *Grand d'Espagne.* Diese sowohl, als die nächstfolgenden Scenen, worin der ungalante Diener für seinen quecksilbernen Herren passiren muss, und *ex officio* nicht erkannt werden darf, strotzen zwar von Unwahrscheinlichkeiten und barem Unsinne der altitalienischen Burleske; — aber, welche raffinirtdeliciöse Sauçe hat M o z a r t s Genie über diesen derben Rossbeef ausgegossen? —

Durch das allerliebste Ständchen: „*Deh vieni alla finestra*,“ soll nun die vielbelobte Zofe gelockt werden, als die unerwartete Annäherung eines Rudels bewaffneter Bauern einen Querstrich dazwischen macht, an deren Spitze Freund Masetto ausgezogen ist, um, für den ihm zugedachten Hauptschmuck, die complette Barsackar-Wuth eines racheschnaubenden Ebers loszulassen; will sagen: dem Herrn Ritter Arme und Beine zu zerschellen. — „*Bagatelle!*“ murmelt der Gesuchte; gibt sich, im Vertrauen auf sein Costüm, für den, seines gefährlichen Dienstes übersatten, Leporello aus, schliesst ein Schutz- und Trutzbündnis, verspricht, unaufgefordert, thätig mit von der Parthie zu seyn, um dem saubern Patron das Leder tüchtig zu gerben, und weis, als kluger General, durch ein strategisches Manöver: „*Metà di voi quà vadano*“, des Feindes Streit-Kräfte zu theilen. Und nun, Mann gegen Mann, schwatzt er dem Leichtgläubigen sämmtliche Armaturen Stück für Stuck ab, und regalirt den solchergestalt Entwaffneten mit einer honorigen Prügel-Tracht.

Masetto's Zeter- und Mordjo-Geschrey führt Zerlinen herbei; sie besänftigt und tröstet den windelweich zerbläuten Ehestands-Candidaten mit dem Versprechen, ihn zu Hause schon zu heilen, wenn das liebe Männchen anders nur hübsch fromm, und fein manierlich seyn wolle. Die süss schmeichelnde naive Ariette: „*Vedrai carino, se sei buonino*,“ ist ja schon an und für sich echter peruvianischer Wund-Balsam! —

In einer halbdunkeln Säulenhalle suchen sich **Elvira** und der verkappte **Leporello** vor dem aussen vorüberwallenden Leichenzuge des Gouverneurs zu verbergen; **Leporello** hat keinen andern Wunsch, als seine aufgedrungene Gefährtin je eher je lieber los zu werden, und will sich entfernen, um vorgeblich einen noch heimlicheren Schlupfwinkel zu erspähen. **Elvira** beginnt das wundervolle **Sextett**: „*Sola, sola in bujo loco*". — Da dämmert ferner Fackelschein; es wird Licht (bei der überraschenden Modulation nach *D*-dur;) **Anna** und **Ottavio**, in Trauergewänder gehüllt, kehren zurück von des Vaters Grabesstätte; des Verlobten Trostworte: „*Tergi il ciglio, o vita mia*," finden keinen Eingang bei der in Schmerz aufgelösten Tochter: „*Lascia almen alla mia pena*." — Der geängstigte **Leporello**, im Begriff, Reissaus zu nehmen, wird von **Masetto** und dessen Trosse aufgefangen: „*Ferma briccone! dove te n'vai?* Wie non alle auf ihn losdonnern: „*Morirà!*" so ist es hoch an der Zeit, die Verkleidung niederzulegen; unter dem kläglichen Gewimmer: „*Perdon, perdon, Signori miei, per carità!*" bittet er kniefällig um sein erbärmliches Leben, zu **Elvirens** beschämender Kränkung, und aller Uebrigen gewaltigen Ueberraschung, deren Verwunderungsausruf: „*Dei! Leporello? che inganno è questo?*" auch musikalisch durch einen so frappanten Trugschluss bezeichnet ist. — Die energische Stretta: „*Mille torbidi pensieri*," setzt diesem herrlichen Tonstücke die Krone auf. —

Leporello's Arie: *„Ah, pietà, Signori miei,"* wo er, wiewohl mit einem Beine an einen Stuhl festgebunden, seinen Wächtern entwischt, ist durch malerische Nachahmungen ungemein ergötzlich.

Ottavio's reitzender Minnegesang: *„Il mio te soro intanto andate a consolar"* muss, wenn der Sänger anders kein Stümper ist, zum Herzen dringen. —

Wir kommen zur **Kirchhofscene.** — Der *„Ribaldo audace"* ladet die Bildsäule des durch sein Schwert gefallenen Commendatore zum Souper.

Leporello wird genöthigt, diese fatale Commission zu übernehmen; zitternd und zagend entledigt er sich seines Auftrages: *„O statua gentilissima."* — Da nicht das steinerne Haupt, und mit lallender Zunge: *„Colla marmorea testa ei fà cosi, co- si!"* wird der Gespenster-Spuck dem freygeistischen Herren rapportirt, der nun selbst in eigener Person an den zu Gaste Gebetenen mit der Frage sich wendet: *„Verrete a cena?"* — und darauf von einer Riesenstimme das bestätigende: *„Si!"* zur unerwarteten Antwort erhält Wenn nun auf diese einzige Sylbe die Hörner ihr dröhnendes *E* anschlagen, und **Leporello** darauf eine Terz tiefer, im tiefen *c*, schlotternd und zähnklappernd stammelt: *„mover mi posso appena,"* — welche ungeheure, die Haare emporsträubende Wirkung liegt nicht in der wohlberechneten Anwendung dieses einzigen Notenpaares? —

Sogar Don Giovanni fühlt sich unwillkührlich erfasst und erschüttert; ein nie gekanntes Gefühl niederzukämpfen, drängt und treibt er den ohnehin bereitwilligen Diener hastig fort nach Hause, um dort das Erforderliche zur sybaritischen Abendtafel zu beschicken. —

Die Zwischenscene bildet Donna Anna's gemüthliches, melodieenreiches Rondo: *„Non mi dir bell' idol mio."* —

Jubelnd, mit bachantischer Fröhlichkeit, beginnt das

Finale:

„Già la mensa è preparata." Der prunkvolle Speisesaal ist festlich geschmückt; Don Giovanni nimmt Platz an der reichlich besetzten Tafel; Leporello servirt und stibitzt, wie Zeit, Gelegenheit und Umstände es nur gestatten, appetitlich zuwinkende Bissen. Ein kleines Orchester von Blasinstrumenten spielt im Nebengemache Favorit-Stücke aus: *„Und cosa rara,"* — *„Fra due litiganti il terzo gode,"* — und *„Le nozze di Figaro."*

Siehe da stellt sich ein ungeladener Störefrend, Donna Elvira, ein, um auf das Herz des Treulosen den letzten Sturm zu versuchen. Mit Persifflage empfängt sie der Ruchlose, bringt ihr im schäumenden Champagner den Toast zu: *„Vivan le femine! viva il buon vino!"* und schlägt die ernstesten Mahnungen mit Ironie zurück.

7*

Spät nun wohl einsehend, dass hier, wie das Sprüchwort besagt, Hopfen und Malz verloren sey, entfernt sie sich wieder in gerechter Entrüstung, stösst aber im Vorsaale einen Angstruf aus, in welchen auch Leporello, der auf Erkundigung nachgeschickt ward, einstimmt, seines Herren Füsse umklammert; *„Ah, Signor — per carità — non andate fuor di quà!“* und athemlos rapportirt: wie der *uom di sasso* Wort halte und bereits heranrücke.

Schon hallen die gigantischen Tritte, des belebten Steinbildes Nahen verkündend, — ein einziger, zerschmetternder, eisige Todeskälte hauchender Accord, und aus dem Marmor-Kolosse dröhnt der hohle Geistesgruss: *„Don Giovanni! a cenar teco m'invitasti, e son venuto!“*

Nun ist aus Scherz Ernst geworden, das Undenkbare eingetroffen. Mühsam gewinnt und erzwingt der überreife Frevler eine scheinbare Fassung: *„Non l'avrei giammai creduto“* —, ertheilt höchst verlegen den Befehl, frisch aufzuschüsseln. — *„Ferma!“* donnert die fahle Riesengestalt, *„non si pasce di cibo mortale,“* — und Leporello sucht unter dem Tische ein bergendes Asyl: *„La terzana d'avere mi sembra.“* —

Der Geist will nun gegenseitige Gastfreundschaft üben: *„Rispondi! verrai tu a cenar meco? — Risolvi! — verrai?“* — *„Verro!“* brüllt der Verzweifelnde! — *„Dammi la mano in pegno!“* — Krampfhaft zuckend schlägt er ein in die ihm dargebotene Rechte, — da durchwühlt Fieberfrost die Gebeine, die Pulse stocken, und das Mark gerinnt

zu Eis: „*Oime! che gelo è questo mai?*" — In furchtbarer Steigerung, in grassen, zermalmenden, nie gehörten Harmonieen - Rückungen, ermahnt der Bote von Jenseits zur Reue und Buse; „*Pentiti; cangia vita; è l'ultimo momento!*" — Vom tollen Wahnsinn erfasst, kreischt der ruchlose Sünder zurück: „*No! No!*" — —

„*Ah! tempo più non v' è!*" ist des Schatten letztes Wort; — er versinkt.

Die Bühne verwandelt sich in einen flammensprühenden Höllenrachen. — Gewissensbisse zerfleischen den in Raserey Rettung suchenden Verbrecher: „*Da qual tremore insolito,*" — Furien schleudern ihn in das prasselnde Feuermeer, und eintönig heult dazu ein unsichtbarer Dämonen-Chor: „*Tutto a tue colpe è poco!*"

Mit dieser Katastrophe wird gegenwärtig auf den meisten Bühnen die Oper geendigt, und obschon der Kunstfreund jede dadurch verlorene Note nur ungern einbüsst, so kann dennoch keineswegs in Abrede gestellt werden, dass dieser Schluss ungleich theatralischer, befriedigender und wirksamer sich gestaltet, als jener des Poeten im *libretto* ins Lange und Breite ausgesponnene. Denn was dort noch folgt, ist in der That doch gar zu nüchtern und prosaisch, und wimmelt von Gemeinplätzen. Nachdem nämlich die Hauptfigur entschwunden, und den Schicksalsmächten anheim gefallen ist, treten erst noch einmal die übrigen handelnden Personen auf, um ihn den Händen der Gerechtigkeit zu überliefern, und wenden sich fragend an **Leporello**: „*Ah!*

dov' è il perfido!" — Antwort: „*Più non sperate di ritrovarlo.*" — Frage: „*Cos' è? favella!*" Antwort: „*Venne un colosso, — — giusto là il diavolo sel' trangugiò!*" — und so wird die Schauerscene, welche uns vor Kurzem durch der Wunderklänge Allmacht weit über die Wirklichkeit hinaus entrückte, in dürren, magern Worten, mit sattsamen *Lazzi's* aufgestutzt, *recapitulando* an den Fingern heruntererzählt. — Da versinkt denn der girrende Ottavio wieder in seine eckel-läppische Zärtlichkeit, und meint: „*Or, che tutti, o mio tesoro,*" — aber Anna hat keine Ohren für die ihr angetragenen Sponsalien, und verlangt Aufschub: „*Lascia, o caro, un anno ancora,*" — Elvira will eine Betschwester werden; „*Io men vado in un ritiro, a finir la vita mia!*" — Zerline und Masetto haben, vermöge ihres Materialismus, den klugen Einfall: „*Noi a casa andiamo, a cenar in compagnia;*" — Auch Leporello streckt sich nach der Decke: „*Ed io vado all' osteria, a trovar miglior padron!*"

Endlich sind alle des Sinnes: „*Resti dunque quel birbon con Proserpina e Pluton!* (O! rechtgläubiges Spanien!) *E noi tutti, o buona gente, ripetiam allegramente l'antiquissima canzon.*" Sie intoniren ein kräftiges Fugato mit lebhafter Orchesterbegleitung: „*Questo è il fin di chi fà mal,*" und schliessen mit einem stattlichen Orgelpunkt: *è de perfidi la morte alla vita è sempre ugual!*" und dies in solch überströmender Fülle, mit solch glänzendem harmonischen Reichthum, dass man auch noch in der Schlussperiode den Meister bewundern,

und anstaunen muss, wie es seinem unerschöpflichen Genie gelang, selbst so absurde Plattitüden zu Kunstschätzen zu stempeln. — *)

Es bleibt nur übrig, von den sogenannten Einlegstücken **)
zu sprechen, welche Mozart später seinem Werke einverleibte, und die bei den gewöhnlichen Darstellungen nur selten, im Gesammten aber noch gar nicht gehört worden sind. Es sind folgende:

I.)

Elvirens Arie mit Recitativ: „*In quai eccessi, o nume!*" — „*Mi tradi quel alma ingrata;*" — eine Scene, an welche nur kunstsinnige, und zugleich auch tüchtig schulgerechte Sängerinnen sich wagen, und worin die obligate Begleitung des Clarinetts und der Flöte, des Violoncells und Fagotts, welche lianenartig die Stimme umranken, von der wunderlieblichsten Wirkung ist. —

II.)

Eine Ariette Masetto's: „*Ho capito, Signor si!*" Des Componisten neckender Muthwille und sarkastische Laune spricht sich ganz unzweideutig aus in der markirt herausgehobenen Hörnerlage, welche dem Bräutigam in der Klemme schon das Horoscop stellen. —

---

*) Vergl. den nachstehenden Artikel. *Red.*
**) Desgl.

III.)

Eine einfach edle, ungemein zarte Cavatine für Don Ottavio: „*Dalla sua pace la mia dipende*," (*G*-dur, $\frac{2}{4}$-Tact).

IV.)

Ein Duo zwischen Zerline und Leporello: „*Per queste tue manine*," gleichsam als Anhang zu Leporello's Arie im 2. Act, deren Schluss-Refrain: „*Restati quà per carità*", im Recitative fortgesponnen wird, und in welchem besonders Zerlinens Cantilene: „*Di gioja, di diletto, sento brillarmi il petto*," in reiner Harmonie sich bewegt.

Endlich noch einige flüchtige Bemerkungen über die bisher unentschiedene Streitfrage: ob es eine absolute Nothwendigkeit sey, dass die Titelrolle nur von einem jungen und schönen Manne gespielt, — und durchaus frivol gehalten werde, oder: ob im ganzen Benehmen Adel, Erziehung und feiner Weltton prävalirend durchschimmern soll?

Der Verfasser dieses Aufsatzes hat, während seines mehr als 30jährigen Dienstgeschäftes, häufig Gelegenheit gehabt, berühmte und unberühmte Künstler in dieser Glanzpartie um den Siegerpreis buhlen zu sehen; die Verschiedenheit der Auffassungen führte ihn dahin, sich selbst ein Ideal von diesem Character zu entwerfen, welches hier, zwar nicht als Prototyp, aber doch als Resultat eigener Ansichten, aufgestellt werden soll. —

Der Darsteller des Don Juan sey vor Allem ein bühnengewandter, routinirter Schauspieler; als Sänger wenigstens über die Mittelmässigkeit hinaus;

die Stimme ein auch in den höheren Corden sonorer Bass; auch die tiefste Tenor-Lage, und wäre sie auch des trefflichen Wild Eigenthum, kann nimmermehr in den Ensemble-Sätzen als Grundbasis ausreichen und wirksam hervortreten.

Er stehe übrigens bereits in den reifen männlichen Jahren, und soll weder ausgezeichnet schön, noch darf er freilich abschreckend hässlich und missgestaltet seyn. Die gefey'ten Waffen, mit welchen er gegen das schöne Geschlecht mit dem Wahlspruch: *veni, vidi, vici!* zu Felde zieht, sind: eine auf practische Erfahrung gegründete, umfassende Kenntnis weiblicher Schwächen, — und: eine basiliskenartig bezaubernde, unwiderstehliche Suada. Nichts darf er blos der Bestechung eines einnehmenden, wohlgefälligen Aeusseren verdanken; der Sieg muss von Innen herausgehen, muss einzig und allein in der nie ermüdenden Zungen-Geläufigkeit; in der leichtesten Tournüre, in einer momentanen Geistesgegenwart und Ueberredungsgabe begründet liegen. Ein feuriger, den ersten Eindrücken sich hingebender Jüngling kann unmöglich jenen sichern Tact in der Verführungskunst, jene verlässlichen methodischen Handgriffe besitzen, welche der, alle Schulen durchgewanderte, in alle Pfiffe und Kniffe der Galanterie eingeweihte, in Ovid's Lehrsystem *de arte amandi* ganz heimisch gewordene Practiker sich zu eigen gemacht hat; — denn Erfahrung kommt ja erst mit den Jahren, beim Eintritt in des Lebens Zenith. —

Ob in Don Giovanni's Adern altkastilianisches Blut fliesse, oder nicht, gilt gleich; jedenfalls aber lässt sich annehmen, dass er, ausser seinen Liebes-Avantüren, auch für höhere Classen im Umgange den erfoderlichen Bildungs-Grad der feinen Welt besitze. Darum trete also ja der Don nie in den Schatten. — Er sey bey Weibern kühn, verschmitzt, unternehmend, verwegen, listig, einschmeichelnd, wie es eben am sichersten zum Zwecke führt, — in der Conversation mit Seines Gleichen, ungezwungen, ohne des Spaniers Würde

ausser Acht zu lassen. — Nur dem vertrauten Diener zeige er sich unverhüllt, und in der wahren Gestalt; denn für den Mitwisser und Gehülfen gibt es keine Geheimnisse. —

Nach psychologischen Grundsätzen sollte übrigens von dem Augenblicke an, wo des Gouverneurs Reiter-Statue die übermuthige Einladung zum Gastmahle angenommen, in dem innersten Wesen des Characters eine fühlbare Umwandlung vorgehen. Eben darum erscheint denn auch die in manchen deutschen Uebersetzungen eingeschaltete Scene mit dem Kaufmann, welcher, statt Geld, so lustig mit einem Wortschwalle glatter Höflichkeiten abgefertigt wird, inconsequent. Alles muss erkünstelt, des Frevlers Fröhlichkeit nur erzwungene Selbsttäuschung seyn. — Die Tafelfreuden, der übersprudelnde Pokal, sollen Ersatz bieten und jeden unheimlichen Gedanken ersäufen und verschwemmen. — So nur kann die allmählige Steigerung bis zum letzten Schauder-Moment wirksam motivirt werden.

Mit einem Worte: der Darsteller halte sich nur in *Allem* folgsam an den grossen Tonmeister; dieser hat ihm das Bild in so treuen Zügen, in so klaren, sichern, fest bestimmten Umrissen vorgezeichnet, dass ein Verfehlen bei demjenigen, dem das Vermögen, Auffassen und Wiedergeben, inne wohnt, kaum möglich ist.

J. v. Seyfried.

Mozarts

Seite 32.

(1787)
den 28ten October
in Prag

No. 67 *Il Dissoluto punito, o il D* *opera Buffa in 2 Atti. — sica 24*
Attori. Signore Teresa *e Micelli.*
Signori Passi, Ponziani,

Seite 36.

(1788)
den 24ten April.

No 80. *Eine Arie zur Oper. Don* *dur, für Mr Morella. Dal* *2 Violini, 1 Viole, 1 Fl* *Corni, 2 Fagotti e Bassi.*

Seite 38

Den 28ten detto.

No. 81. *Ein Duetto zur Oper: für Mme. Mombelli and S* *C dur. — Per quelle tue* *2 Violini, 1 Viola, 2 Flau* *gotti, 2 Clarini e Bassi.*

Den 30ten ——

No. 82. *Scena zur detta Opera fü* *lieri. — Rec. In quali E* *mi tradi quell' alma* *2 Violini, 1 Viole, 1 F°* *Fagotti, 2 Corni, e B*

Ueber
Mozart's Original - Manuscript
der Partitur der Oper:
Il Dissoluto punito, osia il Don Giovanni.
Von
Gfr. Weber.

Die im vorstehenden Aufsatze von Herrn *von Seyfried* mitgetheilten Nachrichten über die Entstehungsgeschichte des Don Juan, und namentlich mehrer einzelnen Nummern desselben, zusammen mit dem neuerlichen Erscheinen eines neuen, nach dem Mozart'schen Originalmanuscripte der Partitur von Herrn *A. André* neu bearbeiteten Clavierauszugs, und namentlich der Umstand, dass die Angaben jenes Ersteren sich in Letzterem nicht überall bestätigt finden, konnte nicht fehlen, in mir den Wunsch zu erregen, die solchergestalt entstehenden Zweifel, so weit die über die Entstehungsgeschichte uns übrig gebliebenen Urkunden es gestatten, lösen zu können.

Sehen wir uns zu diesem Zwecke zuerst nach Demjenigen um, was Mozart selbst in seinem eigenhändigen (bei André im Druck erschienenen) Tagebuche und thematischen Katalog seiner Compositionen von 1784 bis zu seinem

Tode, 2te Aufl. (Vgl. Cäcilia, Bd. XI, Heft 44, S. 329) über seine Composition des Don Juan **aufgezeichnet hat**, von welchem Tagbuche im Augenblicke wo ich gegenwärtiges schreibe, nicht allein ein gedrucktes Exemplar, sondern zugleich auch das Originalmanuscript selbst vor mir liegt, — so finden wir in diesem Tagebuche auf Seite 32 und 36 – 38 die, auf der vorstehenden Tafel aus dem Originalmanuscipte **buchstäblich** abgeschriebenen Notizen, welchen ich nur historisch beifüge, dass die Oper bekanntlich in Prag componirt und, wie das Tagebuch sagt, am 28. Oct. 1787 beendigt, dort am 4. Nov. 1787 zum erstenmal aufgeführt wurde, worauf Mozart sodann nach Wien zurückkehrte, um sie auch dort in die Scene zu setzen. Siehe Mozarts Biographie von Nissen, S. 507. *)

---

*) Als recht scheele Anekdotenmacherei erscheint es hiernach, wenn in eben dieser sogenannten Biographie nicht **Ein-** sondern **Mehrmal** (Seite 512, 520, 569 u. a. m.) das einfältige Mährchen — und zwar als eine „ganz zuverlässige“ Thatsache, erzählt wird: Mozart habe erst um Mitternacht vor der ersten Aufführung am 4 Nov. sich angeschickt, die Ouvertüre zu componiren, und als am folgenden Abende die Aufführung anfangen sollte, habe das versammelte Publikum noch eine Weile warten müssen, bis das Ausschreiben der Stimmen fertig gewesen! indess in Mozarts Tagebuch, von welchem Herr Nissen selbst an zwanzig Orten spricht, an der auf vorstehenden Tabelle ausgezogenen Stelle, namentlich die Ouvertüre als schon 6 Tage früher componirt aufführt und in Noten deutlich abbildet. —

Das ist die Ehrfurcht, mit welcher man eine Biographie Mozart's schreibt!

Die zweite und wichtigste authentische Quelle von Aufschlüssen über die befragliche Oper ist natürlich das Mozart'sche Original-Manuscript der Partitur.

Der Besitzer dieses Kleinodes, bekanntlich Herr Hofrath *A. André* in Offenbach a. M., hat die halbe Gefälligkeit gehabt, diesen Schatz mir auf kurze — leider über die Gebühr kurze, Zeit anzuvertrauen.

Es wird den Verehrern unseres göttlichen Tondichters interessant sein, nachstehend einige Notizen über die Existenz und Beschaffenheit des erwähnten Kleinodes und zugleich authentische Aufschlüsse über manche der oben erwähnten Zweifel zu finden. — (Aufschlüsse, welche freilich reichhaltiger hätten ausfallen können, wäre es mir möglich gewesen, das Originalmanuscript längere Zeit zu durchforschen.)

Am meisten war ich darauf begierig, Aufschlüsse über diejenigen vier Nummern zu erhalten, welche Hr. *v. Seyfried* verstehend (S. 87) als vier sogenannte Einlegestücke aufführt, und welche, wie er sich ausdrückt, bei den gewöhnlichen Darstellungen nur selten, im Gesammten aber noch gar nicht gehört worden sind.

Ueber diese vier Stücke hatte ich im Jahr 1829 folgendes gesagt (*Cäcilia*, XI. Bd., Heft 44, S. 319 flgg.):

„In der That ist das Auslassen und gänzliche Ignoriren dieser Stücke ordentlich durch allgemeine

„Annahme sancirt, sowohl in den Clavierauszügen, „als auch bei den Aufführungen auf unseren Bühnen; so dass man schier gar nicht mehr anders weis, „als dass diese Stücke gar nicht dazu gehörten! —

„Aber fragen möchten wir denn doch einmal, auf „welchem guten Grunde diese nun einmal bestehende „allgemeine Annahme denn wohl beruhen soll??

„Betrachten wir diese sogenannten Einlegestücke „zuerst einmal an sich selber und in ihren Beziehungen auf das Stück selbst, und fragen dann, in wie„fern sie als Einlegestücke im gemeinüblichen „Sinne des Wortes, als überzählige Zuthat, betrachtet werden können. — Wir wollen sie aufzählen.

I.)

„Don Juan hat, im ersten Acte, die unglückliche „Elvira auf offener Strasse stehen und, hohnlachend, „seinem Bedienten ihr zur Gesellschaft zurück gelassen, welcher sie vollends durch Vorzeigung und Aufzählung des Liebschaftsverzeichnisses seines Junkers verhöhnt. Sie sieht und hört es schweigend „an, und geht (so ist es wenigstens bei unseren Theatervorstellungen gemeinüblich,) schweigend ab! — „Das ist nun in der That denn doch ein etwas gar zu „matter und wirklich unvortheilhafter Abgang für die „unglückliche Personnage, deren ganzem Charakter „ja solch stilles Dulden auch gar nicht ähnlich sieht. „Dieser offenbare Fehler des Operndichters möchte „denn wohl demnächst bald fühlbar geworden sein; „und Mozart gab der Elvira, statt jenes stummen Abganges, hier eine Scene und Arie. Angehört hat sie „die Schilderung der zahllosen Treuebrüche des geliebten Verräthers, entrüstet, doch mit schweigender „Indignation hat sie es vernommen; — jetzt aber „sieht sie sich allein, und die Gefühle ihres zerrissenen Herzens brechen nun in Worten aus: Recit. „*In quali eccessi, o Numi! in qual misfatti orribili,*

„„*tremendi, è avvolto il sciagurato! Ah no! non puote*
„„*tardar l'ira del cielo.*" u. s. w. *) — Arie: (*Es*-
„dur, $\frac{4}{4}$) „*Mi tradì quell' alma ingrata*"; **) — und mit
„diesem Bekenntnis auch jetzt noch unbesiegbarer
„Liebe zum Treulosen, verlässt sie die Scene. —
„Das ist das erste der sogenannten Einlegestücke, —
„nach welchem sodann das leichtfertige Chörchen
„(*G*-dur, $\frac{6}{8}$,) der in Lustigkeit losgelassenen Dorf-
„mädchen und Jungen, in doppelt angenehmerem
„Contraste eintritt, als wenn es, wie sonst, unmittel-
„bar nach Leporello's muthwilliger Arie (aus *D*-dur)
„folgte.

II.)

„Weiter: — Juan fasst die hübsche Braut aufs
„Korn und mögte sich wohl der Gegenwart des Bräu-
„tigams entledigen; Leporello, auf einen wohlver-
„standenen Wink seines Herrn, nimmt den Bauern-
„tolpel in Beschlag und promovirt ihn, vom Blinken
„der Klinge des Junkers unterstützt, nolens volens
„ins Haus hinein. Er geht, scheltend, aber ohne ein
„Wort zu singen, was in der Oper eigentlich
„so viel heisst, wie: ohne ein Wort zu sagen. — Ist
„es hier nicht weit angemessener, dass er, vor sol-
„chem Abgehen, Etwas in Tonen sage? —

„Das hat nun Mozart auch gethan, er hat dem
„armen, von seiner Braut weggescheuchten Jungen,
„eine der Situation gar herrlich entsprechende halb-
„komische Arie (*F*-dur, *allegro*, ₵,) gegeben, in
„welcher er, auf dem Sprunge, sich aus dem Staube
„zu machen, sowohl seine Zerline als ihren neuen
„Galan erst noch mit dem natürlichsten *dépit amou-*

---

*) In welche Ausschweifungen, o Himmel! in welche scheuderhafte, fürchterliche Unthaten ist der Unglückselige versunken! Nein! der Zorn des Himmels kann nicht säumen.

**) Verrathen hat mich der Undankbare!

„*reux* apostrophirt: „*Ho capito*, *Signor si!*“ *etc.* ...
„„*Bricconaccia! Malandrina!*“ *) — Das ist das
„zweite sogenannte Einlegestück, — dessen gemeinüb-
„liches Wegbleiben übrigens euch darum insbeson-
„dere noch mehr zu bedauern ist, weil nach dieser
„Zankscene das folgende zärtliche Duettino des Jun-
„kers mit der Braut sich unfehlbar vortheilhafter her-
„ausheben muss, als wenn es unmittelbar auf das
„fröhliche Hochzeitchörchen folgt.

III.)

„Das dritte Stück ist eine anmuthige Tenor-Arie
„des Ottavio, (*Andante*, *G*-dur, $\frac{2}{4}$,) warm und treu,
„wenn gleich ohne excentrische Glut, ganz wie der
„biedere, aber überall mehr blos secundäre, blos
„passiv mitempfindende, zur That aber nur durch
„seine Anne angetrieben werdende Ottavio selber
„und, wie er selbst, ganz dazu gemacht, als Contrast
„zwischen der vorhergehenden leidenschaftlichen Arie
„der ihn zur Rache antreibenden thatkräftigen Anne,
„und dem darauf folgenden Champagnerliede des
„überkräftigen Juan zu stehen. (Wenn irgend jemand
„noch zweifeln wollte, ob der Dichter und der Com-
„ponist etwas Anderes aus der Personnage des Ottavio
„hätte machen wollen, als einen Amanten der eben
„beschriebenen secundären Gattung, so würde jeder
„Zweifel sich lösen müssen durch diese, die Intention
„authentisch interpretirende Arie: „*Dalla sua pace la*
„*mia dipende, quel che lei incresce, morte mi da, s'ella*
„*sospira, sospiro anch' io,*“ **) u. s. w.; — und so er-
„scheint denn auch diese Nummer als zur Vollendung
„des Gemäldes integrirend.)

---

*) Ja ich verstehe wohl, Herr! — Spitzbübin! Schelmin! etc.

**) Von ihrer Zufriedenheit hängt die meinige ab, was sie betrübt, tödtet mich, seufzt sie, so seufze ich auch etc.

IV)

„Endlich: — Leporello will, nach dem Sextett
„des 2. Actes, sich mit kurzem Abschied aus dem
„Staube machen; er hat aber, (das ist der Inhalt des
„vierten Einlegestückes,) das Unglück, durch Zerlin-
„chen's List festgehalten (oder vielleicht wieder
„eingefangen) und so tüchtig geknebelt zu werden,
„dass an kein Entlaufen mehr zu denken ist. Hier
„entwickelt sich denn ein über die Maßen lebendiges,
„interessantes Duett zwischen dem Gefangenen und
„seiner schönen Hüterin, welche er, durch Fuchs-
„schwänzereien aller Art, zu erweichen und zu be-
„wegen sucht, ihn wieder entwischen zu lassen, statt
„wessen aber die wuthentflammte Schöne („*Son una*
„*tigre irata*“ *) etc.) ihm die Bande nur immer fester
„zuschnürt; eine Scene welche, durch die frische
„Lebendigkeit der herrlichen Musik, zumal wenn sie
„durch geschicktes Spiel unterstützt wird, schon an
„sich selber nicht anders als von der vortrefflichsten
„Wirkung sein kann, ausserdem aber auch nament-
„lich durch ihren Contrast gegen die darauf folgende
„Kirchhofscene, die Wirkung dieser letzteren sehr
„erhöht.

„Es verdient insbesondere von dieser Scene be-
„merkt zu werden, dass Mozart sie durch ein *Reci-*
„*tativo parlante* einleitet, in welchem er eben die
„Figur

„fortführt, mit welcher kurz vorher Leporello sich
„zu skisiren im Begriff gewesen, so dass Mozart also
„diese Scene, recht eigentlich innig und als Fort-
„setzung der vorhergehenden, an dieselbe integrirend
„angeknüpft hat.

---

*) Eine erzürnte Tigerin bin ich.

„Dieses sind die sogenannten vier Einlegestücke.
„Und wir fragen nun: sind diese, in den Geng des
„Stückes so eingreifenden, dem Geiste des Ganzen ent-
„sprechenden und zum Theil sogar durch die Situa-
„tion als nothwendig befundenen Tonstucke, sind die
„als Einlegestücke im gemeinüblichen Sinne des
„Wortes zu achten? etwa wie eine Arie von Rossini
„welche ein Sänger in eine Oper von Weber einlegt,
„um sich darin producirea zu können? — Wer hat
„uns das Recht, wer die Verwegenheit verliehen,
„solche, vom Componisten selbst in seine Oper ein-
„gefügten herrlichen Musikstücke auf unsern Bühnen
„fast nie singen zu lassen, und eben so auch sie in
„unsern meisten Clavierauszugen zu unterdrucken?

„Es erscheint aber insbesondere auch darum um
„so fugloser, sie als solche zu behandeln, wenn man
„die urkundliche Geschichte ihrer Ent-
„stehung betrachtet.

„Hierzu giebt uns Mozarts obenerwähnter ei-
„genhändiger Katalog den Stoff.

„Wir finden in demselben, als Nr. 67, unterm 28.
„Oct. 1787, die Oper Don Juan eingetragen, als aus
„24 Stücken bestehend, — und dann, unterm 24., 28.
„u. 30. Apr. des folgenden Jahres, als Nr. 79, 80 u.
„81 des Katalogs, die erwähnte Arie Ottavios, das
„Duett der Zerline mit Leporello, und die Scene der
„Elvire.

„Hier also fürs Erste der Beweis, dass diese drei
„Stücke keineswegs als einzelne Einlegestücke
„componirt worden sind, sondern dass Mozart, kurz
„nachdem er die, aus 24 Stücken bestehende, Oper
„eingeschrieben hatte, — diese drei Stucke auf Ein-
„mal, und unmittelbar nacheinander, innerhalb sechs
„Tage, und also nach Einem, zusammenhängend ge-
„dachten Plane, seinem Werke einfügte, und dem-

„noch keineswegs einzeln als leidige Einlagen nach „Advenant, um etwa der Prätension hante dieser, „morgen jener Sängerin genugzuthun.

„Fragen wir aber eben so nach der Entstehungsgeschichte der Abgangs-Aria des Masetto: so finden wir „diese im Kataloge gar nicht eigens angeführt, und „hierin also den Beweis, dass dieses Stück sogar „schon unter den ursprünglichen vierundzwanzig „begriffen gewesen sein muss, — womit die Zählung „der Stücke auch ganz gut übereinstimmt. *)

„Und nocheinmal fragen wir nun, auch nach diesem Allen: wie ist es zu verantworten, dass in so „vielen unserer Clavierauszüge all diese Stücke gradezu ausgelassen sind, als ob sie gar nicht existirten, „und dass unsere Theaterdirectionen sie bei den Aufführungen so häufig, ja beinahe gewohnlich, gradezu „auslassen, so dass ein grosser Theil des Publicum „wohl gar nicht einmal weis, dass sie existiren, — „(grade wie es grossentheils gar nicht weis, dass bei „den Aufführungen des Don Juan, vom letzten Fi„nale gemeinüblich ein ganzes langes *Allegro*, ein „grosses ausgeführtes *Larghetto* und ein langes *Presto* „*finale* weggestrichen wird.) — —

„Das also ist die Ehrfurcht gegen unsern Mozart, „welche unser Zeitalter so unausgesetzt im weitaufgesperrten Munde trägt, indess man, dicht neben „dem Schwalle specious klingender Wortemacherei, in „der Wirklichkeit ganze, seinem eigenhändigen Kataloge zufolge, unbezweifelt ächte Tonstücke, wel„che er, nach überdachtem Plane, zu integrirenden „Theilen seines hochsten dramatischen Werkes, seines „Don Juan, gemacht hatte, ihm willkürlich frevelnd

*) Nachstehend Seite 105, 111

„wegstreicht und sich vermisset, darüber abzu-
„sprechen, es sei besser, sie wegzulassen, — wegzu-
„lassen, nicht allein auf der Bühne, sondern selbst
„auch in gedruckten Ausgaben!" — —

Was nun, vorzüglich in Bezug auf die befrag-
lichen Einlegestücke, aus **Mozarts Originalpar-
titur zu entnehmen** ist, besteht in Folgendem.

Das ganze Manuscript, unverkennbar von Mozarts
eigner Hand, enthält die **ganze** Oper, mit dem ur-
sprünglichen italienischen Text, (bekanntlich des *Ab-
bate Da Ponte*), und zwar ohne gesprochenen Dialog,
mit durchcomponirten trockenen oder einfachen,
sogenannten unbegleiteten, Recitativen (*recitativi
secchi.*)

Das Manuscript ist ganz **vollständig**, bis auf
folgende Nummern:

a) die Kirchhofscene, mit den gespenstischen Mah-
nungsworten der Reiterstatue, bis zum Duett
E-dur: „*O statua gentilissima.*",

b) das allerletzte Blatt der Oper, und

c) das Einlegeduett Leporellos mit Zerlina: „*Per
queste tue manine*" *C*-dur;

welche Stücke auf unbekannte Weise entkommen
sind.

Das Manuscript ist ohne Titelblatt, und besteht
aus ungehefteten Querfolio-Bögen, von welchen jedes
Blatt, von der Introduction an bis zum grossen Re-
citativ Anna's im 1. Act „*Don Ottavio! son mor-*

ta!", von Mozarts Hand, fortlaufend von 1 bis 70 foliirt ist.

Von diesen foliirten 70 Blättern ist Folgendes bemerkenswerth.

Die Blattseiten 1 bis 44 enthalten die bekannten vier ersten Nummern:

1.) Die Introduction „Keine Ruhe etc."
2.) Anna's und Ottavio's Recitativ „Ha welch schreckliches Schauspiel" und Duett in *d*-moll,
3.) Elvira's erstes Auftreten (*sortita*) in *Es*, „Wer kann mir wohl sagen etc." und
4.) Leporello's Arie: „*Madamina!*" „Gnädges Fräulein etc." in *D.*

Auf dem folgenden Blatt 45 steht, unter der Ueberschrift:

„*Scena VI. D. Elvira sola*"

keine Arie, sondern nur das (auch in der bei Br. und Härtel gedruckten Partitur befindliche) *recitativo secco* der D. Elvira: „*In questa forma dunque*" . . . bis „*rabbia e dispetto!*" und an dessen Ende das Wort „*Parte*" *).

Sodann steht beigeschrieben:

„Nr. 5. *Segue Coro Scena VII.*"

---

*) Tritt ab.

Das unmittelbar folgende Blatt 46 ist überschrieben:

„*Scena VIII. Masetto, Zerlina, Contadini e contadine, D. Juan, e Leporello da parte.*“

Es folgt aber hier kein Chor, sondern nur das *recitativo secco*: „*Manco male è partita*“ u. s. w. an dessen Ende beigeschrieben steht:

„*Segue aria di Masetto* Nr. 6.“

welche Arie aber ebenfalls hier nicht folgt.

Das Blatt 48, überschrieben:

„*Scena IX. D. Giov. e Zerlina*“,

enthält ein *recitativo secco* zwischen den genannten Personen; und das folgende Blatt 49 das Duettino: Nr. 7 „*La ci darem*“ bis Blatt 53.

Die Rückseite dieses Blattes 53 ist überschrieben:

„*Scena X. I sudetti e Don' Elvira.*“ *)

Am Ende dieser Rückseite steht:

„*Attacca l'aria di D. Elvira.* Nr. 8.“

und als Nr. 8 folgt Elvira's Arie aus *D*: „*Deh fuggi*“, — als Nr. 9 das Quartett, u. s. f. bis zum Blatte 70, dem mehrerwähnten grossen Recitative der Anna.

Hier hat Mozart aufgehört fortlaufend zu foliiren; und von da an liegen alle übrigen Nummern

*) Die Vorigen und Donna Elvira.

nicht mehr foliirt (oder, was dasselbe ist: eine jede derselben eigens von 1 an foliirt) hei; *) also: die eben erwähnte Arie der Anna, *D*-dur, — das Champagnerlied, — Zerlinen's Arie „*Batti*", das Final des ersten Actes, — sämmtliche Nummern des zweiten, und — die drei vorhandenen Einlegestücke (deren viertes, das Duett Zerlinchens mit Leporello, wie erwähnt, verloren gegangen ist,) — so wie auch das Chörchen oder Brantreigen der Landleute im ersten Acte, *G*-dur, $\frac{6}{8}$: „*Giovinette che fatte all' amore.*"

Das Erste was, bei der bisherigen Aufzählung des Inhaltes der fortlaufend-foliirten Partitur, wohl schon jedem Leser aufgefallen sein wird, ist der Umstand, dass in derselben das eben erwähnte Chörchen, welches doch überall als hierher gehörig anerkannt wird, nicht mitenthalten ist, sondern einzeln beiliegt — mit der Ueberschrift:

„Nr. 5. *Scena VII. Masetto, Zerlina e Coro.*"

Wir gelangen hier zu dem bisher nicht geahnten Ergebnisse: dass nicht allein die gemeinüblich sogenannten vier Einlegestücke, sondern auch dieses Chörchen von Mozart erst später nachcomponirt und eingeschaltet worden ist, welche Einschaltung anzuzeigen, auf dem Blatte 45 der fortlaufenden Partitur, nach Elvirens Abtreten, die vor-

*) Dass sie damnächst von einer fremden Hand, theils mit Blei- theils Rothstift, weiter fortlaufend foliirt worden sind, ist ohne Interesse

hin erwähnten Worte: „Nr. 5. *Segue Coro Scena VII*" beigeschrieben worden sind. —

Dass diese Einschaltung jedoch immer noch vor dem 28. Oct. 1787 geschehen sein muss, an welchem Mozart die Oper zuerst, als vollendet und aus 24 Nummern bestehend, in Prag, in sein Tagebuch einschrieb, ist daraus zu entnehmen, dass diese Nummer sich in diesem Tagebuche nicht als nachcomponirt verzeichnet findet, folglich schon unter den erwähnten 24 Nummern begriffen gewesen sein muss. (Vergleiche nachstehend S. 105).

Nachdem wir solchergestalt noch ein eingeschaltetes Stück mehr entdeckt, als bisher bekannt gewesen, schreiten wir zur näheren Betrachtung der von Herr v. Seyfried, vorstehend S. 87, aufgezählten, gewöhnlich so genannten, vier Einlegestücke, nämlich

I.) Elvirens Recitativ und Arie in *Es*: „*In quai eccessi*" ..... „*Mi tradi*";
II.) Arie Masetto's, *F*-dur: „*Ho capito*";
III.) Arie (Cavatine) Ottavio's, *G*-dur: „*Dalla sua pace*";
IV.) Duett Leporello's mit Zerline, *C*-dur: „*Per queste tue manine.*"

Wir werden finden, wie die Original-Partitur es bestätigt, dass die Ordnung, in welcher Mozart diese Stücke in die Reihe der übrigen eingeschaltet wissen will, folgende ist:

Erster Act.

1. Introduction. — Nach Mozarts Zählung v. 1787: Nr. 1
2. Recitativ und Duett d-moll Ottavios mit Anna – 2
3. *Sortita* Elviren's aus *Es*-dur: *Ah chi mi dice* . – 3
4. Arie Leporello's aus *D*: *Madamina* . . . . . – 4
5. Recit. u. Arie Elviren's: *In quai eccessi — Mi tradì*; — (I) . . . . –
6. Hochzeitchor aus *G*, $\frac{6}{8}$: *Giovinette* . . . . – 5
7. Arie Masetto's aus *F*: *Ho capito*; — (II) . . – 6
8. Duett Don Juan's mit Zerline: *La ci darem* – 7
9. Arie Elvirens aus *D*: *Deh fuggi* . . . . . – 8
10. Quartett aus *B*: *Ah non fidar* . . . . . . – 9
11. Grosses Recitativ und Arie Anna's aus *D* . . – 10
12. Cavatine Ottavios a. *G*: *Dalla sua pace*; — (III) –
13. Arie, Champagnerlied Don Juans . . . . . – 11
14. Ariette Zerlinens aus *F*: *Batti* . . . . . . – 12
15. Final aus *C*: *Presto presto, pria che venga* . – 13 13

Zweiter Act.

16. Duett Juans und Leporellos aus *G*: *Eh via* – 1
17. Terzett aus *A*-dur: *Ah taci* . . . . – 2
18. Ständchen mit Mandoline . . . . – 3
19. Arie Don Juans aus *F*: *Metà di voi* . . . . – 4
20. Arie Zerlinens aus *G*: *Vedrai, carino* . . . – 5
21. Sextett aus *Es* . . . . – 6
22. Arie Leporellos aus *G*: *Ah pietà signori* . – 7
23. Arie Ottavios aus *B*: *Il mio tesoro* . . . . – 8
24. Duett Leporello's mit Zerlina aus *C*: *Per queste tue manine*; — (IV) . . . . –
25. Kirchhofscene, mit dem Duett aus *E*-dur . . – 9
26. Recitativ und Rondo der D. Anna *F*-dur . . – 10
27. Final *D*-dur: *Già la mensa* . . . . – 11 11

Nach Mozarts Zählung im Tagbuche: = 24
Hierzu die Einlegstücke I, III, IV: = 3

Gesammtzahl. 27

I.)

Was Elvirens Recitativ und Arie aus *Es: „In quai eccessi . . . . Mi tradì quest' alma ingrata,“* (vorstehend S. 104) angeht, so gibt es über die Frage, **wohin** Mozart dieses Stück einschalten wollte, drei verschiedene Meinungen:

1.) Man hat mehrfältig geglaubt, er habe diese Arie **dazu** bestimmt, unmittelbar nach dem Verführungsduette Juans mit Zerline gesungen zu werden, bei dessen Schlusse Elvire, als warnender Engel, das bethörte Mädchen mit den Worten zurückhält: *„Ah fuggi il traditor!“* *) Arie *D*-dur, — **anstatt welcher** Arie nun die hier befragliche *„In quai eccessi, o Numi! è avvolto il sciagurato!“* **) gesungen werden soll; — eine Meinung welcher, ausser Anderem, vorzüglich auch der Umstand entgegenzustehen scheint, dass dieser letztere Text gar nicht von der Art ist die Stelle jenes andern zu vertreten.

2.) Manche Andere verlegen sie in den zweiten Act, zwischen das Duett Leporello's mit Zerline (Nr. IV), und die Kirchhofscene; — welche Ordnungsfolge man denn auch in mehren Clavierauszügen, (z. B. in der Mannheimer vollständigen Ausgabe aller Mozartschen Opern) findet. — Diese Anordnung scheint aber gar zu wenig für sich zu haben, aus dem dreifachen Grunde, weil dadurch der schon früher (S. 94)

*) Ha fliehe den Verräther!

**) Himmel, in welche Ruchlosigkeit ist der Verräther versunken.

erwähnte kahle und matte Abgang der Elvire im ersten Acte, wieder nach wie vor stehen bliebe, — weil zweitens der Contrast des Ueberganges von der komischen Duettscene Zerlinens und Leporello's zu der darauf folgenden Kirchhofsscene, durch das Einschieben der ernsthaften Ario Elvirens verloren ginge, — und endlich weil überhaupt das Einschieben noch einer Arie **hier**, die zur Katastrophe eilende Handlung unvortheilhaft aufhalten würde.

3.) Dass und warum Mozart diese Scene weder an dem unter 1.) — noch an dem unter 2.) bezeichneten Orte, (weder nach dem Verführungsduett „*La ci darem*", noch auch im zweiten Acte,) sondern, meines Erachtens unbezweifelbar, gleich nach Leporello's Arie „*Madamina*" gesungen haben wollte, ist vorstehend (Seite 94) angeführt. — Und in der That: was kann natürlicher sein als, die unglückliche *Madamina* **grade da**, wo Leporello ihr das Liebschaften- und Sündenregister seines Junkers vor die Augen gehalten und heruntergebetet hat, in den Ausruf ausbrechen zu lassen: „*In quai eccessi etc.*" (O Himmel! In welche etc.) — welche Worte ja auch ungefähr grade dasselbe heissen, wie die ursprünglichen Worte des an eben dieser Stelle stehenden trockenen Recitativs: „*In questa forma dunque etc.*" (Auf solche Weise also hat der Verruchte mich verrathen!) — an deren Stelle jetzt das Einlegestück kommen soll.

Zuverlässige Bestättigung hatte ich gehofft aus der Originalpartitur schöpfen zu können; die Ausbeute

ist indessen in dieser Hinsicht nur gering und nicht ausdrücklich entscheidend ausgefallen. Es ist in der zusammenhängenden Partitur nirgendwo, und namentlich an **keiner** der eben erwähnten drei Stellen, wohin das Einlegestück gehören **könnte**, angemerkt dass es hierher gehöre.

Namentlich ist dies auch nicht der Fall nach der Arie „*Madamina*". Es hat hier, Blatt 45, die von Leporello allein gelassene Elvira nur das kurze *recitativo secco*, des Inhalts: „*In questa forma dunque mi tradì il scelerato? . . . . sento in petto sol vendetta parlar, rabbia e dispetto*" — an dessen Schlusse, wie bereits erwähnt, angemerkt steht: „*Parte.*" (Vorstehend S. 101.)

Das Manuscript der Einlege-Arie selbst ist eigens foliirt, und auf der ersten Blattseite desselben steht geschrieben:

Nr. 8. *Scena XIV.*
Elvira sola.

Schauen wir zu, was sich etwa aus dieser Ueberschreibung des Partiturblattes folgern lässt.

Was fürs Erste die Bezeichnung des Stückes als „*Nr. 8*" angeht, so könnte dieselbe etwa darum erheblich scheinen, weil, in der zusammenhängenden Partitur, Elvirens Arie aus *D* ebenfalls mit Nr. 8 bezeichnet ist; indem daraus, dass das hier fragliche Einlegestück ebendieselbe Nummer 8 trägt, eine

Bestätigung der Meinung hervorzugehen scheint, als sei jenes bestimmt, statt der Arie aus *D*-dur gesungen zu werden.

Allein die Bezeichnung des Einlegestücks als „Nr. 8“ wird dadurch verdächtig, dass dieselbe von anderer Dinte und, wenigstens nach Herrn *André's* Dafürhalten, schwerlich wirklich von Mozarts Hand geschrieben ist, vermuthlich also daher rühre, dass jemand, welcher der Meinung war, dieses Stück sei bestimmt statt Nr. 8 gesungen zu werden, die Bezeichnung „Nr. 8“ darauf geschrieben. Und in der That findet man auch auf dem wirklichen und ursprünglichen Nr. 8 nicht die geringste Erwähnung oder Spur, dass diese Nummer wegbleiben und durch eine andere ersetzt werden solle, — (deren Text ja auch, wie schon erwähnt, an jene Stelle nicht im geringsten passt.)

Nach diesem Allen scheint also die Meinung, dass das befragliche Einlegestück an der Stelle der Arie aus *D*, also nach dem Verführungsduett gesungen werden solle, sich nicht zu bestättigen. (Eher noch liesse sich allenfalls denken, die Absicht Mozart's sei gewesen, es solle, wenn die Einlege-Arie unmittelbar nach „*Madamina*“ gesungen werde, dagegen die Arie aus *D* an jenem Orte (nach dem *duettino*) ausgelassen werden, damit nicht z w e i Arien der Elvire kurz nach einander folgen.) *)

*) Eben so wenig findet sich irgend eine Spur, dass das Stück bestimmt sei, statt Nr. 8 d e s z w e i t e n Actes (der Arie Ottavio's: „*Il mio tesoro*“) gesungen zu werden.

Soviel über die Bezeichnung als „Nr. 8."

Angehend sodann die Bezeichnung als „*Scena XIV*", so scheint diese jedenfalls für die dem Einlegstücke anzuweisende Stelle nichts beweisend. Denn in der zusammenhängenden Partitur ist (wie gleich weiter unten vorkommen wird, *Scena XIV* vielmehr der Ort wo, im ersten Acte, nach Anna's Recitativ und Arie „*Or sai chi l'onore*", die Arie Ottavio's eingelegt werden soll, nach welcher dann Juans Champagnerlied, und darauf Zerlinens Arie „*Batti*" folgt. Nun ist aber doch nicht wohl anzunehmen, dass es Mozarts Absicht gewesen, dass nach diesen vier Arien auch gleich noch eine fünfte folgen, und also fünf, sage f ü n f A r i e n, u n m i t t e l b a r n a c h e i n a n d e r, gesungen werden sollten! — Auch hat meines Wissens noch Niemand der Arie d i e s e Stelle angewiesen.

Was hingegen die Bezeichnung „*Elvira s o l a*" angeht, so ist diese wohl unverkennbar entscheidender als alle vorerwähnten, und spricht unzweideutig genug dafür, dass das Einlegestück unmittelbar nach Leporello's „*Madamina*" gehöre, wo Elvire von Leporello verlassen a l l e i n zurückbleibt; — ja, sie entspricht sogar wörtlich und buchstäblich der an der betreffenden Stelle der fortlaufenden Folirung (Blatt 45) befindlichen Ueberschrift: „*D. Elvira sola.*" (Vergleiche alles vorstehend Seite 94 Gesagte.)

D a s also, dass die Einlegearie hierher und n u r hierher bestimmt ist, — oder allerwenigstens

dass sie — nur hierher und an keinen andern Ort hingehört, und nur hier ihre rechte Wirkung thun kann — das scheint nach Allem gar nicht bezweifelt werden zu können.

II.)

Das zweite der Einlegestücke, Masetto's Arie: „*Ho capito*“, ist allerdings, wie bereits erwähnt, in der fortlaufend foliirten Partitur nicht inbegriffen; doch stehen in derselben, Fol. 46, wie ebenfalls bereits erwähnt, da, wo Masetto von Leporello *nolens volens* von dannen complimentirt wird, die Worte beigeschrieben: „*Segue aria di Masetto, Nr.* 6“ — und mit der Ziffer 6 bezeichnet liegt die Arie besonders bei. Es kann also darüber, dass diese Arie grade hierher gehört, eben so wenig ein Zweifel bestehen, als darüber, dass diese Arie zwar erst später geschaffen wurde als das Blatt 46 der fortlaufenden Partitur, jedoch jedenfalls noch vor dem 28. Oct. 1787, an welchem Tage Mozart seinen Don Giovanni als vollendet und aus 24 Nummern bestehend in sein Tagebuch eintrug, und dass diese Nummer also schon unter den ursprünglichen 24 Nummern inbegriffen war, weshalb man sie denn auch im Tagebuche eben so wenig besonders verzeichnet findet *), als das Hochzeitsebörchen (Vergleiche Seite 105).

*) Vergl vorstehend S. 99

III.)

Ottavio's Cavatine: „*Dalla sua pace*“, *G*-dur (Vorstehend S. 104).

Auf der letzten Blattseite des letzten Blattes der Arie der Donna Anna aus *D*, steht, unter der Ueberschrift: „*Scena XIV*“, ein *recitativo secco*, welches mit Ottavio's Worten schliesst: „*Disingannarla voglio, ò vendicarla.* — (*Parte.*)“

Ueber der hier befraglichen Einlegeärie aber stehen eben diese Worte: „*Disingannarla*“ u. s. w. als Stichwort angeschrieben; — es kann also über den rechten Platz dieses Einlegestückes nirgend ein Zweifel sein; was auch nie der Fall gewesen ist.

IV.)

Das Duett Leporello's mit Zerlinen: „*Per queste tue manine*“ (vorstehend S. 104) ist, (wie schon S. 100 erwähnt) bei der in Herrn *André's* Händen befindlichen Original-Partitur nicht mehr vorhanden, und findet sich in derselben auch nirgend etwas auf dieser Nummer Bezichliches angeschrieben; nur liest man daselbst, unmittelbar nach Leporello's Arie aus *G*, die Worte: „(*S'avvicina con destrezza alla porta, e fugge*)“ (er nähert sich geschickt der Thüre, und entflicht) und in dem hierauf folgenden *Recitativo secco* heisst es: — *Ferma perfido! . . . Il birbo ha l'ali ai piedi! Con qual arte si sostrasse l'iniquo?* — (Halt,

Verräther! . . . . der Schurke hat Flügel an den Füssen! — Durch welche List hat der Schelm sich davon gemacht!) u. s. w. —

Das Recitativ schliesst mit Ottavio's Betheuerung: „*Vendicarvi prometto*" in *B*-dur; und in ebendieser Tonart beginnt seine Arie: „*Il mio tesoro intanto*" etc. (B. und Härtels Partitur S. 396.)

Es scheint aber, dass Mozart demnächst beschlossen hat, Leporello solle dennoch wieder festgehalten worden sein, indem er ein Einlegestück schrieb, welches mit der, den Schluss der Arie Leporellos gebildet habenden, und jenes unmittelbar an diese anknüpfenden Figur beginnt:

und zu einem *Recitativo secco* übergeht, in welchem Zerline den eingefangenen Leporello auf einen Stuhl festknebelt, (Br. u. Härtelsche Part., S. 569 flg.) und nach dessen Schluss in *C*-dur, in derselben Tonart das Duett folgt, — (S. 571 ebend.), — und nach demselben ein weiteres Recitativ, in welchem Leporello, gefesselt, von Zerline allein gelassen, dennoch wieder entwischt, — worüber dann die mit Elvira zurückkehrende Zerline sich gar sehr verwundert, erzürnt und, mit den Worten endet: „*domandar vendetta*", in *B*-dur. (S. 588.)

Dass dies Einlegstück, so wie vorstehend angegeben, unmittelbar nach Ottavio's Arie aus *B* folgen

solle, scheint nebenbei auch durch das im zweiten Tacte der vorstehenden Figur vor der Note *h* befindliche, sonst unnöthige ♮ bestättigt. (Br. u. Härtel Part. S. 569.)

So viel über die Einlegstücke.

Es bleibt nur übrig, noch einige sonstige, aus der Ansicht des Originalmanuscriptes hervorgegangene, einzelne Bemerkungen mitzutheilen.
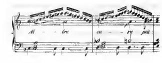
Fürs Erste (um vom geringfügigsten anzufangen) findet die Angabe, dass Mozart die Arie der Elvira *D*-dur „*Ah fuggi*" mit den Worten

„*Nell' stilo di Händel*" *)
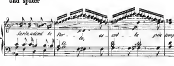
überschrieben habe, (müsste heissen *nello stile di Händel,*) im Originalmanuscripte wenigstens nicht die geringste Bestättigung; — doch könnte er diese Worte allerdings vielleicht in einer reingeschriebenen Partitur beigefügt haben. — (Beiläufig bemerkt würde jedoch der Styl dieses Tonstückes eher als *nello stile Spagnuolo* zu characterisiren sein, denn als *nello stile di Händel.*)

Eine zweite Bemerkung betrifft zwei Stellen des Finale des 2. Actes, im *Andante*, wo das Gespenst eintritt:
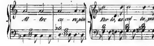
*) Vorstehend S. 72.



und später



Aus dem Manuscripte ist zu ersehen, dass Mozart diese beiden Stellen erst ganz ohne die Sechzehntelfigur, blos von Accorden begleitet, geschrieben hatte:



und erst später auf den Gedanken gekommen ist, eine solche Sechzehntelfigur hinzuzufügen, welche er zu dem Ende, an beiden Stellen, erst hinterher, zwischen die dafür viel zu engen Tactstriche, höchst mühsam, mit winzigkleinen Nötchen, kaum lesbar hineinkritzelte und da, wo sie sich gar nicht hineinbringen liessen,

noch in den Raum der nebenstehenden Tacte hinüberschleifte, — dies Alles mit sehr merklich verschiedener Dinte. — (In der Ouvertüre hingegen, in deren Andante dieselbe Stelle bekanntlich ebenfalls vorkommt, und welche, wie natürlich, erst zuletzt geschrieben wurde, sind die Sechzehntelfiguren **nicht** eben so blos hineingekritzelt, sondern augenscheinlich gleich ursprünglich mit den übrigen Noten breit und bequem niedergeschrieben.)

Da die Stelle, sowohl wegen ihrer eigenthümlichen, unheimlich schauerlichen Wirkung, als auch theoretisch in Ansehung der darin vorkommenden complicirten Durchgangtöne, eigens merkwürdig ist, (vergl. m. Theorie, §. 381 u. 464 der 2. u. der 3. Aufl.) so kann auch die gegenwärtige Notiz, über die Entstehung derselben gleichsam als Nachgeburt, nicht anders als interessant sein.

Ausserdem ist es auffallend, dass im Manuscripte an der Stelle des Finals, wo die Sechzehntelfigur zum zweitenmal (in *d*-moll) vorkommt, (vorstehend auf Seite 115, zweite Figur) volle fünf Tacte lang durch kreuzweis über die ganze Partitur laufende Striche, **ausgestrichen** ist; — ob mit Mozarts Willen? bleibt unbekannt. In allen gedruckten Ausgaben und bei allen Aufführungen auf der Bühne, ist sie, (wohl mit Recht!) beibehalten.

An dem Orte des Manuscripts, wo Don Juan zur Hölle stürzt, ist zu sehen, dass Mozart **in dem-**

selben Augenblicke und schon in eben demselben Tacte, die übrigen sechs Personen des Stülhes wieder auftreten lassen wollte, welchen Eintritt er aber demnächst wieder ausstrich und die Personen erst mehre Tacte später eintreten liess, da, wo wir sie in unseren gedruckten Partituren und Clavierauszügen eintretend finden.

Jedenfalls lässt das Manuscript keinen Zweifel übrig, dass Mozart seine Oper wirklich nicht mit dem Höllensturze, sondern mit dem Ensemblestück der genannten sechs Solostimmen geschlossen wissen wollte. (Vorstehend S. 99, 100.)

Die merkwürdigst und überraschendste Erscheinung aber welche sich mir aus dem Manuscripte dargeboten, betrifft das Final des ersten Actes, namentlich die gewaltigen Chöre desselben.

Von je her hat man von den Chören in diesem Final gesprochen, und — wusste nicht anders. —

Aus dem Manuscripte aber sehen wir, dass sowohl der Dichter, als auch Mozart selbst, hier überall gar an keinen Chor gedacht haben! An all den Stellen, wo wir, bei unsern Aufführungen auf der Bühne, die gewaltige Wirkung der Chöre zu bewundern gewohnt sind, stehen im Manuscripte überall — nur Solostimmen, (*Elvira, Anna, Zerlina, Ottavio, Don Juan, Masetto, Leporello,*) ausdrücklich angeschrieben, und nirgend auch nur die geringste Spur, dass

Mozart hier einen Chor gewollt. *) Es scheint also klar, dass er dieses Finale eben so mit einem *ensemble* blos der Solostimmen schliessen wollte, wie er ja auch den zweiten Act blos mit Solostimmen geschlossen hat, — und dass, ohne Zweifel nur erst etwa bei der Aufführung, jedermann, und Mozart selbst, es gefühlt haben mag, wie es sich gleichsam von selbst aufdringe, die Parte der Solostimmen hier vom Chore mitsingen zu lassen.

Fassen wir zusammen, was in den verschiedenen vorstehenden Bemerkungen über vorkommende Chöre bemerkt worden ist, so sehen wir, dass der Don Juan ursprünglich eine Oper ganz ohne Chöre werden sollte, mit einziger Ausnahme der Höllenfahrtsscene, zu welcher ein Chor die zwei Verse

Tutto a tue colpe è poco;
Vieni! c'è un mal peggior!

unisono, und blos auf die zwei Töne *a* und *b*, absingen sollte, — dass Mozart demnächst erst den Brautreigen **) einschaltete, in welchem ein Chörchen

---

*) Wenn man in geschriebenen Partituren, und selbst in der bei Br. u. Härtel gedruckten, S. 256, 267, 274 flg. zwar ebenfalls das Wort *Coro* nirgend beigedruckt findet, so hatte dies bisher wohl jedermann auf Rechnung einer Auslassung des Abschreibers oder Setzers geschrieben. Dass es aber Mozart's eigener Wille ursprünglich wirklich gewesen, hier nur die Solisten singen zu lassen, das war bis jetzo nicht erkannt.

**) Vorstehend Seite 103, 104.

von Landleuten, grösstentheils ebenfalls blos *all' unisono*, sein kunstloses „*La - la - la - le - ra*“ trallert; indess ausser diesen zwei, kaum zu nennenden, Chören, im ganzen Manuscripte nicht die geringste Spur eines Chores mehr zu finden ist, — so dass selbst der erste Act, eben so gut wie auch der zweite, blos mit Ensemblestücken der spielenden Personagen schliessen sollte, — und dass demnächst, erst in der Folge, das erste Final zum Chor potenzirt wurde — (so wie wohl auch die Schlussfuge des letzten Actes, welche ebenfalls den sechs Solostimmen zugetheilt ist, eine ähnliche Potenzirung in Anspruch nehmen dürfte).

Nimmt man hinzu die vielfältig possenhafte Sprache des Originaltextes, die vielfältig eingestreuten Buffonerieen, die Art und den Ton, in welchem der Dichter, selbst nach dem Höllensturze, die Katastrophe noch mit Leporello's possirlicher Erzählung dieser Teufelsscene, — mit Ottavio's Heirathsantrag, mit sonstigen Spässen Leporello's, und zuletzt mit einem Gemeinsprüchlein abschliesst, — rechnet man weiter hinzu, dass die Oper in Mozart's Tagebuche selbst als „*Opera buffa*“ charakterisirt ist, wie sie denn auch bis auf den heutigen Tag auf den Titelblättern gedruckter Partituren und Clavierauszüge den Namen „*Dramma giocoso*“ führt, — so wird es einem recht klar, dass Mozart eben so wenig, als sein Poet, ursprünglich daran dachte, etwas Anderes, als ein komisches Singspiel, — und gewiss nicht daran, eine Oper von solcher Tiefe und Herrlichkeit zu schreiben, wie sie jetzt vor uns steht, — dass

sie ihm offenbar nur unter der Hand, und unwillkürlich ernster und tiefer gerathen ist, als sie gesollt und er selbst gewollt hatte, indem seine poetische Natur den höheren poetischen Sinn, welcher sich in manche der im *Dramma giocoso* vorkommenden Situationen und Katastrophen legen liess, überwiegend herausfühlte, und dass er so, seiner ursprünglichen Aufgabe vergessend, aus der Volkskomödie Doctor Faust unwillkürlich uns einen Götheschen Faust geschaffen. *)

GW.

---

*) Wie noch ganz anders würden wir seine Kunstschöpfung bewundern, wär es uns gegeben, sie ganz so zu hören, wie der Meister sie sich gedacht! nämlich:

Nicht übersetzt, sondern in der Ursprache (allerwenigstens in einer völlig sinngetreuen und technisch tadelfrei unterlegten Uebersetzung; vergleiche die nachstehende Anzeige;) —

Nicht verstümmelt durch Auslassung schier eines Viertels der, vom Tonsetzer dazu bestimmten, Musikstücke; denn ausser den bereits erwähnten Auslassungen pflegen auch die Arie Elvirens aus *D* und Leporello's Arie aus *G*, gewöhnlich ausgelassen zu werden;) —

Nicht auch noch das Ganze in Fetzen auseinandergerissen durch das Herausreissen der, die Musikstücke musicalisch aneinanderknüpfenden *recitativi secchi* und Ausstopfen der Lücken durch unmusicalische, prosaische Prose! — (Namentlich nach Elvirens Sortita, und zwischen den Gespensteswortén auf dem Kirchhof)

Wie wenig wissen oder denken die musicalischen Zuhörer, wie sehr sie etwas so sehr Anderes hören, als was Mozart ihnen zugedacht hatte!

GW.

Recensionen.

Don Giovanni, Opera buffa in due atti, posto (*posta*) in musica da *W. A. Mozart*, ridotto (*ridotta*) per il Pianoforte. Don Juan, u. s. w. Neuer vollständiger, nach der Originalpartitur eingerichteter Clavierauszug; von *Julius André*.

Offenbach a M. bei Johann André. Pr. 9 fl. 54 kr. = 5 Rthlr. 12 ggr.

Ein „Vorbericht", mit der Unterschrift der Firma: *Joh. André*, sagt uns folgendes:

„Gegenwärtiger Klavierauszug von Mozart's Meisterwerk, der Oper Don Juan, zeichnet sich unter den bisher erschienenen Ausgaben dieser Oper vorzüglich dadurch aus, dass er nach der von dem unsterblichen Tondichter eigenhändig niedergeschriebenen Original-Partitur (deren alleiniger Besitzer *ich* bin, wovon man sich bei mir überzeugen kann) von einem dieser Arbeit völlig gewachsenen und von dem Geiste der Oper durchdrungenen Manne arrangirt wurde."

„Es geniesst dieser Clavierauszug auch den wesentlichen Vortheil, dass dessen literarischer Theil von einem mit der italienischen und deutschen Dichtkunst genau vertrauten Manne verbessert wurde, was um so nöthiger erschien, als durch die Länge der Zeit und die vielen Versionen, die von dieser Oper gemacht wurden, sich in verschiedenen Ausgaben mehrere Fehler und manches ganz Fremdartige eingeschlichen hatten."

„Alles dieses wohl berücksichtigend, hat man die grösste Sorgfalt darauf verwendet, diese Oper getreu nach dem Original in einem Clavierauszug wiederzugeben, der, wie man hofft, dem musicalischen Publicum in jeder Hinsicht willkommen sein werde."

Joh. André.

Ueber den Clavierauszog, welcher in allem Wesentlichen mit all unseren bereits vorhandenen Auszügen völlig übereinkommt, wissen wir, in Ansehung der Bearbeitung, im Allgemeinen, nur Gutes zu sagen, nur dieses nicht, dass er etwas besonderes Neues, etwas Anderes, oder Etwas wesentlich anders enthielte, als die bisher schon vorhandenen Clavierbearbeitungen enthalten, — oder dass er etwa grade das enthielte, was man von einem „vollständigen nach der Originalpartitur eingerichteten" Clavierauszug erwartet hätte: nämlich *Aufschlüsse.* —

Der einzige Aufschluss, die *einzige* Notiz, welche der Herausgeber seinen Lesern über die Beschaffenheit des Originals zukommen lässt, besteht darin: dass die vorstehend (S. 116) erwähnten 5 Tacte in der Partitur durchstrichen seien, — und: dass sich im Manuscript nicht angegeben finde, wo das Duett Zerlinens mit Leporello (vorstehend S. 112) angebracht werden solle! —

Von allem sonstigen Bemerkenswerthen gar Nichts; — nicht einmal dies, dass nicht das ganze Manuscript Originalmanuscript ist (vorstehend S. 100) — Eben so ist auch nicht angegeben, welche Numero die Stücke in der Originalpartitur tragen, welche der Herausgeber vielmehr willkürlich fortlaufend von Nr. 1 bis 27 numerirt, das eben erwähnte Duett Leporellos mit Zerlinen aber, mit der eben erwähnten Bemerkung, als zweifelhaft, ohne Numer hintenangehängt hat, (indess er die Einlegarie Elvira's an denjenigen Ort, welcher vorstehend (S. 106 — 111) als der wahrscheinlich rechte angegeben ist, als unzweifelhaft hierher gehörig unter Nr. 5 einschaltet)

Dass die, in der Originalpartitur enthaltenen, sämmtlichen *recitativi secchi* ausgelassen sind, welche wir so dem „vollständigen, nach der Originalpartitur eingerichteten" Clavierauszuge wohl gesucht, so gerne gefunden und dem Herausgeber so sehr gerne verdankt haben würden, (und deren harmonische Begleitung

er allenfalls, um sie den Liebhabern zugänglicher und verkäuflicher zu machen, allenfalls in Noten hätte aussetzen dürfen,) das ist wenigstens nicht dankenswerth, und vielleicht auch dem Herrn Verleger *) nicht vortheilhaft.

Von der im „Vorbericht" erwähnten Verbesserung des literarischen Theiles (soll wohl heissen des Textes) durch einen mit der italienischen und deutschen Dichtkunst genau vertrauten Mann, wissen wir nichts besonders Bemerkenswerthes zu berichten; nur das Linn können wir nicht anders als recht herzlich dankbar anerkennen, dass der genannte literarische Herr Verbesserer im ersten Final (S. 87, 88 des Clavierauszugs) nicht thut wie manche frühere Herausgeber gethan, namentlich an einer Stelle des ersten Final, von welcher wir schon vor etwa sieben Jahren (Cäcilia XI, 315) unter Anderem Folgendes gesagt haben:

„*Gente-ajuto! Ajuto gente!*" (Ach zu Hilfe! Helft ihr Leute!) schreit hinter der Scene die gedängstigte, vergewaltigte Zerline, durch die gewaltsam modulirende Harmonie. — Die drei Masken hören kaum den Weheruf der Unglücklichen, und sogleich ermuthigen sie sich und die Landleute, zur Rettung der Unschuld zu eilen: „*Soccorriamo l'innocente!*" — Doch immer verwegener verfolgt im Pavillon der Wüstling seine Unthat: „*Scelerato! Scelerato!*" (Verräther! Verruchter! Bosewicht!) hört man fortwährend und in noch schneidendern Accorden, die Stimme des Schlachtopfers im Pavillon; — und nun ist es die höchste Zeit, dass Alles sich wider die Thüre stürzt, sie aufzusprengen und die Unglückliche zu befreien. — Noch einmal hört man, zwischen dem Toben

*) Der Verleger ist nicht Herr Hofrath A. André, welcher die Verlagshandlung Firma J. André, schon vor geraumer Zeit einem seiner Herrn Söhne abgetreten hat.

der Menge, Zerlinens Zettergeschrei: „*Soccorretemi! Ah! son morta!*" (Rettet mich! Ach ich bin des Todes!) — und unaufhaltsam wird nun die Thüre gesprengt u. s. w. —

Wie läppisch wird nun aber dieser Situation in der vulgaten teutschen Uebersetzung mitgespielt! — Man lese nachstehend den Grundtext, und den in unseren Clavierauszügen stehenden übersetzten, buchstäblich untereinander gesetzt:

Zerline, im Pavillon: „*Gente ajato! ajato gente!*"
im teutschen Text: „Ach ich kann Sie ja nicht lieben!"—
Die Uebrigen: „*Soccorriamo l'innocente!*" —
„So die Unschuld zu betrüben!" —
Zerline: „*Scelerato! Scelerato!*"
„Ist das artig? Ist das artig?"
„*Soccorretemi!*"
„Ihro Gnaden!" — — —

„Ist das auch artig, Ihro Gnaden?!" — Nun da lache nicht, wers unterdrücken kann, — wers zu verschmerzen vermag, enthalte sich, zu knirrschen über die sinnwidrig fade Mutilirung der Situation, welche durch die elberne Versüsslichung ihre ganze Bedeutung verliert und Mozarts tiefaufwühlende Harmonieen als unmotivirten Nichtsinn erscheinen macht zu der zimpferlichen Replike eines Landmädchens: „Ach ist das auch artig, Ihro Gnaden? Ich kann Sie ja nicht lieben. —!!

Wir sind es zwar gewohnt worden, zu sehen und zu hören, wie, wenn auch nicht das Kunstpublicum, doch ein Häuflein fanatischer Kunstfaseler, selbst die gröbste einem Mozartschen Götterwerke von fremder, ungeweihter Hand frevelhaft und ungeschickt angeklexte Verunstaltung, Entwürdigung und Entheiligung, geduldig geschehen und, blindgläubig, sich sogar als Leckerbissen wohlschmecken, und so lieber seinen Mozart verunstalten und schänden, als sich überzeugen lässt, wie sehr es sich dadurch an dem Genius des Heroen versündigte! — und

so darf es uns denn auch nicht weiter wundern, dass man auch die vorhin erwähnte Schändung und Entgeisterung der gewaltigen Tondichtung im Don-Juans-Final, mitsamt der sinnlosen teutschen Uebersetzung, noch immer für gut hinnimmt; — es wundert uns namentlich auch darum um so weniger, weil man, bei der Aufführung auf der Bühne, von Zerlinens Zetergeschrei glücklicher Weise meistens nur die Töne, und nicht die läppischen Worte des Uebersetzers hört, und sich dabei etwas minder Unvernünftiges selber denken kann " *)

---

*) Während des Druckes dieses Artikels finden wir, in einem so eben erscheinenden Werkchen des Hrn. Dr. Grosheim, (Ueber Pflege und Anwendung der Stimme, Mainz b. Schott,) folgende, des Obigen ganz würdige Parallelstelle, S. 33:

„*Leporello* schaudert zusammen, als ihm *Don Juan* „befiehlt, die Statue des Comthurs zum Essen ein„zuladen. Zitternd naht er sich ihr mit den bestech„lichen Worten: „„*O statua gentilissima del gran* „„*Commendatore!*"" und scheint vor Angst niederzu„fallen; welchen Schrecken Mozart so trefflich „ausdrückt. Der Uebersetzer wirft das alles auf die „Seite und macht sich einen eigenen *Leporello*, dem „er die Narrenjacke anzieht und zur Statue ganz „hannswurstig sagen lässt!

„Herr Gouverneur zu Pferde!"
„Ich werfe mich zur Erde. —"

„Die Kritik schweigt zu solchen Attentaten, wahr„scheinlich, weil sie ihr unter aller Kritik zu sein „scheinen; und so geht denn das Uebel seinen Weg „ganz ruhig fort, und wir glauben wirklich, alle die „in fremder Sprache geschriebenen Meisterwerke „Mozart's und Paer's, die Werke Cherubi„ni's und Mehul's genossen zu haben, gewahren „aber unsern Irrthum bald, indem wir das Original „des Gedichtes mit seiner Uebersetzung vergleichen."

Auch uns ist es jedesmal höchst verdriesslich, wenn wir, was leider nur gar zu gewöhnlich der Fall ist, — den darstellenden Sänger, den Leporello als einen Hannswurst und leidigen Tropf darstellen sehen müssen! Ein Hannswurst ist der, seines verruckten Herrn ganz würdige, durchtriebene Diener schon überhaupt keineswegs; und wenn er gleich, seiner Durchtriebenheit ungeachtet, dabei doch wohl ein feiger

Die Unterlegung des Textes, sowohl des deutschen als des italienischen, ist nicht überall sorgfäl-

---

Hasenfuss sein mag, so ist es gerade ebendarum doppelt absurd, zu denken, er werde, gerade da, wo er vor Entsetzen über das lebendig gewordene Marmorbild sich lieber gleich in die Erde verkriechen mögte, — es sich beigehen lassen, gegen dasselbe Spässe zu reissen wie

„Herr Gouverneur zu Pferde!"
„Ich werfe mich zur Erde." —

Nicht solche Possenreisserei hat der Dichter der Scene gewollt, nicht Dergleichen besagt der Urtext: „*O Statua gentilissima del gran Commendatore*" — („O „hochedles Standbild des Grosscommandeurs!)", — nicht jene Possen, sondern diese demüthige Deprecation des, wider seinen Willen zum Frevel gezwungenen, angstvollen Leporello, hat der Dichter gewollt; nicht Jenes, sondern Dieses hat Mozart componirt, dieses, und nicht possenhafte Leberreime und Narretheidigungen hat er durch seine Töne ausdrücken wollen; und diese Töne verfälschen heisst es, ihnen Hanswurstiaden unterlegen wollen.

Wohl mag es gelten, dass, dem Character des „*Drama giocoso*" entsprechend, der geängstigten Bedientenseele die, komisch-ungeschickte, Titulirung: „Hochedle Statue!" entfahrt, das darf aber nur aus Ungeschicklichkeit geschehen, also unwillkürlich, und nicht als absichtliche Spassmacherei!

In welchen Auflagen des Don Juan der von Hrn. G. gerügte Text vorkommt, ist uns nicht bekannt; — in allen jetzt vor uns liegenden ist es nicht der Fall; indessen erinnern auch wir uns, den Leberreim wirklich auf der Bühne mit Verdruss gehört, und auch selbst gedruckt gelesen, zu haben. —

Mögte übrigens mancher darstellende Künstler sich das hier Gesagte doch, auch namentlich und ganz vorzüglich für die Geisterscene des letzten Finals, gesagt sein lassen, und sich doch um Gotteswillen hüten, diese Schauerscene, wo Leporello's Mitanwesenheit höchstens als Contrast der, höchstens niedrig humoristischen Extravaganzen des den Kopf verlierenden Kammerdieners, gegen die unbändige Verwegenheit des *Don*, dienen soll, nicht durch possenhafte und hier ganz unvernünftige Narretheidigungen zu schänden.

Aber was lässt das liebe Publicum, was lassen die lieben Kunst-Enthusiasten, Kunstkenner, Kunst-

tig —, *) und auch von unrichtigen Noten ist die Bearbeitung nicht frei; **) Noten und Schrift nicht besonders angenehm zu lesen. *Gfr. Weber.*

---

scribenten und Kunstfaseler nicht alles ihrem Mozart anthun, wenn ihnen nur nicht zugemuthet wird, es zu merken, und einzusehen was ihnen vor der Nase liegt! *GW.*

*) Wenn z. B. der eifersüchtige Masetto zu Zerlinen singt: *Faccia il nostro Cavaliere Cavaliera ancora te;* — so steht dafür auf S. 42, letzte Zeile: *Faccia u. s. w. Cavalier ancor a te;* was beinah zweideutig klingt. Ganz dasselbe gefährliche *qui pro quo* steht auf der folgenden Seite, Tact 13. — Auf S. 65, Tact 8 und 10 steht: *bisogna cervel — l'adoprar*, statt *cervello adoprar* oder *cervell' adoprar.* — S. 116, ist im 15. Tact sowohl im teutschen als im italienischen Text eine Sylbe zu wenig, oder eine Note zu viel. — S. 130 in der letzten Zeile steht: *di dentro' scuro* statt *di dentr' oscuro.* — S. 131 in der ersten Zeile sollte es heissen, *la porta, il muro, la porta, il muro;* — weil aber im Mozart'schen Manuscript diese Textstelle nicht deutlich ausgeschrieben ist, hat der Herr literarische Verbesserer die unleserlichen Wörter nicht anders zu ergänzen gewusst als durch Gedankenstriche folgendermasen: *la porta, il muro, lo* (statt *la*) - - - *il* - - - *la* - -. — Sehr übel im Rhythmus, Prosodie und Interpunction ist die deutsche Unterlegung zum Furienchor S. 156:

> *Tutto a tue colpe è poco;*
> Ha schon beginnt, O Bösewicht, (Pausen)
> *Vieni, c' è un mal peggior!*
> das ernste Strafgericht!
> — ◡ ◡ — — —

eben so S. 156. Auf eben dieser letzten Blattseite steht im viertletzten Tacte wieder eine Note ohne eine dazu gehörige Sylbe. —

**) S. 20, elftletzter Tact, in der linken Hand im zweiten Tactviertel, steht *es* statt *d;* — S. 155 im fünftletzten Tacte steht vor *f* ein ♯ statt eines ♮, eine Irrung welche in so weit mit der Originalpartitur zusammen trifft, dass dort das ♮ in der That etwas undeutlich gekritzelt ist, (ohne dass es jedoch einem Verständigen einen Zweifel lassen konnte;) — S. 163 im letzten Tacte fehlt in den Singstimmen ♯ vor *s*, und zugleich ♯ vor c.)

Le cheval de Bronze, Opéra féerie en 3 actes; Paroles de *M. Scribe*, Musique de *D. F. Auber*. — **Das eherne Pferd** u. s. w. für die deutsche Bühne bearbeitet, von dem Freiherrn *v. Lichtenstein*. Vollständiger **Clavierauszug** von *Joseph Rummel*.

Mainz bei Schott, Pr. 15 fl. 15 kr.

Ein gar nettes Zaubermährchen mit angenehmen komischen Situationen und gar sehr hübschen Musikstücken, die nicht auf der Bühne allein, sondern auch am Pianoforte, die freundlichste Unterhaltung gewähren wird, sowohl im Fache des Komischen und Naiven und Sentimentalen, als auch selbst für colorirten, gorgheggirenden und Bravourgesang neben manchem ergötzlich wunderlich chinesischen Melodieenwesen.

Der Clavierauszug scheint zweckmässig und treu gearbeitet, was wir nur nicht mit voller Zuverlässigkeit versichern können, weil die Partitur uns nicht zugesendet worden ist, ohne welche der Werth einer Clavierbearbeitung sich unmöglich mit Sicherheit erkennen lässt, zumal bei einer Musik, bei welcher so vielfältig auf Pagodenglöckchen, Tamtam und dgl. mitgerechnet ist.

Dem Clavierauszuge ist das ganze französische Textbuch sowohl als die teutsche Bearbeitung beigedruckt.

Das Aeussere der Ausgabe, 257 grosse Folioseiten Musik, nebst 25 Seiten französischen und eben so viel teutschen Textbuches, ist ganz schön. Erhebliche Stichfehler sind uns nicht bemerklich geworden.

Hierbei Auber's Portrait. *Bd.*

Ehrenbezeigung.

Se. Majestät der Kaiser von Russland haben dem Capellmeister und **Musikverleger** *T. Haslinger*, während Höchst-Ihrer Anwesenheit in Wien zum Zeichen der Anerkennung vielfältiger Verdienste, einen überaus kostbaren Brillantring unter den schmeichelhaftesten Ausdrücken zu verehren geruht.

Wenn die grossen Herrn es nur recht einsehen möchten, wie sie, durch solche und ähnliche Ehrenauszeichnungen reeller Verdienste um die Kunst, **am meisten Sich selber Ehre machen!** — Niemand hat ihnen das schöner und derber gesagt als *C. M. v. Weber* in der *Cäcilia*, Bd. VII, Heft 15, S. 26.

Allerlei
über
den heutigen Standpunct der Musik
von
J. Fesky.

Fortsetzung.

Eben, als ich das Cäciliaheft erhielt, worin mein früherer Aufsatz: *Allerlei über den heutigen Standpunct der Musik*, sich befindet, *) und an dessen Schlusse ich mich anschickte, „*über unsere musicalischen Zeitschriften*“ zu disseriren, — trat Theodor zu mir ins Zimmer.

Er kam aus der Oper *Zampa*, raisonnirte noch innerlich, und schien zur Mittheilung nicht im Geringsten aufgelegt. Ihm lag der Zampa im Kopfe, — mir die musicalischen Zeitschriften.

„Schweig' heute von deinen musicalischen Zeitschriften,“ — rief er endlich. „Ueber die Oper lass uns sprechen!“ —

*) Bd. 17, S. 217 — 232.

Dieser Ausruf schien mir kein *omen faustum;* ich schwieg, und beschloss, über die musicalischen Zeitschriften vorläufig noch zu s c h w e i g e n. —

Also

Ueber Opern!

„Ihr Operncomponisten, die ihr unermüdlich neu fabricirt, und die sogenannten veralteten Dinge verachtet! — vertraut weniger der eigenen Kraft, studirt erst die Händelschen Opern, ehe ihr Opern schreibt." — — Das sind ungefähr die Worte des grossen Ungenannten, in dem Werke: „Ueber Reinheit der Tonkunst, 2te Auflage, Seite 4 oder 5. — —

Siehe, liebes Publicum, eine Händelsche Oper habe ich gerade nicht bei der Hand; aber ein O p e r n- b u c h v o m J a h r e 1706 liegt vor mir. Aus diesem will ich Einiges zum Besten geben, damit die Componisten, die nach jenem Zeitgeschmacke Opern componiren wollen, entsprechende Dichtungen kennen lernen. —

Der Titel heisst: „*Die kleinmuthige Selbst-*
„*Mörderin Lucretia, oder: die Staats-Thorheit*
„*des Brutus. — Musicalisches Trauerspiel; auf*
„*dem Hamburg'schen Schauplatz aufgeführt.* —

Erste Handlung. Erster Auftritt. — *Tarquinius,*
„*Sextus, Collatinus, Trombeus, Brutus, Her-*
„*minius* mit einigen latinischen Fürsten und einem

„Trupp Soldaten, insgesammt mit entblösstem Ge-
„wehr, auf deren Ankunft *Turnus* gleich aus dem
„Bette springet und sich bewaffnet. — Introduction.
„*Tarq.* sucht, *Herm.* eiligst, *Sext.* bindet, *Collat.*
„fällt, *Tromb.* würget, *Brut.* schindet, Alle: Stürzt
„den Verräther." — Nun singt *Tarquinius*, nach-
dem *Turnus* gefunden, gebunden, gefällt, gewürgt,
geschunden und gestürzt ist, eine Arie: „Ich steige
„hohe Wolken an Und raube Jupitern die Blitze.
„Wo Titan auf und niedergeht, Wenn er sich
„um die Angel dreht, Zeigt mir der Ehre Purpur-
„sitze. *Da Capo.*" — Noch ein Muster: Arie:
„*Brutus.* Schlagt Pauken, blasst Victoria, Kündt
„an der grossen Welt, Der Feind ist schon ge-
„fällt, Tei – ta – ra – ra, tei – ta – ra – ra.
„Der Hochmuth ward bekrieget, Der Römer Frei-
„heit sieget, Tei – ta – ra – ra, tei – ta – ra – ra.
„Schlagt Pauken, blasst Victoria." — —

Doch Scherz bei Seite, die heutige Oper, welche
nächst der Conversations-Musik, den vorzüglichsten
Einfluss auf die allgemeine musicalische Bildung aus-
üben dürfte, ist der Gegenstand manchen kleinen
Haders. Die Frommen hassen, die Altgläubigen —
ich meine die Anbeter Lotti's, Scarlatti's, Caldara's etc.
— verachten, die Bach- und Händlianer belächeln
sie; und dennoch ziehen Gebildete und Ungebildete
schaarenweis nach Apollo's Tempel.

Ich bin kein enthusiastischer Verfechter Alles
Neueren, aber auch kein blinder Verehrer Alles
Alten.

Aber was soll ein angehender dramatischer Componist wohl in Händels Opern für Ausbeute finden? — Die Handlung selbst dreht sich meistens um alltägliche Liebesgeschichten. Eine Arie jagt die andere. Die meisten sind für die Kehlbravour der damaligen Sänger berechnet. Die Recitative sind äusserst trocken. — Ueberhaupt sind Opern gerade Händels schwächste Arbeit. Nur sehr selten erkennt man den grossen Genius, den man in seinen Oratorien fast nie vermisst.

Nicht mit Unrecht sind daher Händels Opern der Vergessenheit übergeben. —

Anders ist's mit Gluck, wiewohl es auch hier viel Menschliches giebt. Man denke nur an den Gesang des Oberpriesters in der Alceste: *O faretrate Apolline!* Ist das nicht eine wahre Leierkastenmusik? — Dessen ungeachtet wird man anderenseits oft die Tiefe seines Gefühls bewundern müssen.* Die Chöre: *Ah di questo afflitto regno* — und: *Misero Admeto!* der Alceste werden ewig schön bleiben. Seine Recitative entsprechen den meisten Anfoderungen. In Hinsicht des Accompagnements sind sie zwar mit Mozarts nicht zu vergleichen; denn man denkt unwillkührlich an: „*Don Ottavio! son morta*" —. Den Händelschen Opernrecitativen jedoch bei Weitem vorzuziehen sind Glucks Arien! — — (Die Altbackenen werden mich steinigen!) — Man findet in ihnen Schönheiten, aber es wimmelt auch von Haarzöpfen, Allongeperücken und Schönpflästerchen; das Formelle sticht zu sehr vor. Es

klingt zwar recht rührend, wenn die Heldin 2 bis 3 mal die Stelle

wiederholt, aber man kann die Erinnerung an jene alte Köchin nicht unterdrücken, welche gar gemüthlich ihren Choral mit Schnörkelchen ausputzte, wenn sie die Abendsuppe kochte. Das schallte gar erbaulich durch den Schornstein, und die geräucherten Schinken und Würste tanzten vor Freude, wie die Steine von Orpheus Leier. —

Schrecklich, sage ich, schrecklich werden diejenigen über mich herfallen, welche Händel und Gluck ganz unbedingt anbeten, und deren Devise ist: Jeder Zoll ein Gott, jede Note ein Himmelreich. Leute, die der Sorte von Liebhabern gleichen, welche die langen Nasen ihrer Dulcinen für römische halten, denen selbst die — — — Schrecklich werden sie wüthen; doch das hilft nichts, die Sache ist einmal so. Freilich werden sie mir einzelne ausgezeichnete Piecen entgegenhalten, z. B. das Schlummerlied des Orestes, das Duett zwischen Pilades und Orestes, mehre schöne Partieen der Iphigenia und Alceste, und rufen: Nun sieh', du starrhalter Verbrecher, erkenne dein Unrecht und — büsse! —

Aber auch Rossini, Auber — eben diese nenne ich, weil sie immer die Zielscheibe der Altbackenen sind — haben manches Schöne geliefert, was der

Nachwelt werth sein wird. Darum prüfet Alles und das Beste behaltet! — Das sei der Wahlspruch beim Studium alter und neuer Meister! — Denn wir sind allzumal Sünder. —

Ich verwehre Niemanden das Studium Händelscher, Lotti'scher und Scarlatti'scher Opern; nur glaube ich nicht, dass Jemand durch sie einen Begriff von dramatischer Musik bekommen werde. Ich rathe jungen Componisten, Gluck'sche Partituren zu lesen; nur soll ihnen nicht eingebildet werden, eben weil es von Gluck, müsse auch Alles schön sein. Erheben doch Manche sogar Glucks Instrumentirung bis zu den Sternen. „Was hat er mit den wenigen Mitteln für Effecte gemacht!" heisst es. — Die Effecte liegen nicht in den wenigen Mitteln, die liegen in der Idee, und wer keine Erfindungsgabe für Instrumentation hat, wird sie gewiss am Allerwenigsten durch das Studium Gluck'scher Partituren erlangen. Nur eine Veredlung des Gefühls kann durch das Studium alter Werke bewirkt werden; und darin wird mir wohl Jedermann beistimmen, dass man besser thut, wenn man zu diesem Zwecke Händelsche Oratorien wählt, als seine Opern. —

Was Form und Instrumentirung betrifft, so kann man in diesem Puncte nur von den Neueren lernen. —

Nachdem ich nun glaube, das Vorurtheil für die Alten wenigstens einigermasen wankend gemacht zu

haben, werden sie mir leichter in meinen Betrachtungen über die Neueren folgen. —

Wir zählen eine heroische, eine romantische, und eine komische Oper. Diese drei Classen finden sich aber selten unvermischt; und zwar die heroische nie. Das Erhabene leuchtet uns nur in einzelnen Momenten. — Die komische nicht oft — nur die romantische dürfte eine Ausnahme machen.

Dass diese drei Arten die Farben der drei musicalischen Nationen, nemlich der Deutschen, Franzosen und Italiener tragen, ist natürlich, bedingt aber keine neue Eintheilung. — Wirft man sie in einen Topf, so gibt es ein Gebräu, das aus Hefen, Flüssigem und Schaum besteht. Der Franzose schwimmt oben auf; der Deutsche hält sich am Boden; der Italiener nimmt die Mitte ein; nur ist diese in unserer industriösen Zeit etwas wässerig.

Betrachtet man die Sache aber noch etwas genauer, so findet man, ausser diesen drei Classen, doch noch eine vor, die am zahlreichsten existirt. Ich möchte sie die — — Unsinnige nennen. — Schon vor 60 bis 70 Jahren nahm man diess wahnsinnige Geschöpf in die Cur; und doch ist es bis jetzt nur um Weniges verständiger geworden.

Woran liegt das? — Der Componist sagt: Am Dichter! — Dieser ruft dagegen: Am Componisten; — und Andere meinen: Am Publicum. Die Schuld mag wohl an allen Dreien liegen; aber der Com-

ponist soll es in der Regel verantworten: — „Warum componirt er ein Gedicht, das den Anforderungen der Kunst nicht entspricht!“ heisst es. —

Die Leute, welche so raisonniren, haben Recht, — auch Unrecht.

* *
*

Verfasst ein gewiegter Dichter ja einmal ein Opernbuch, so geschieht es nur *joci causa*. — Oder er denkt an sich — dann wird's gewöhnlich keine Oper. — Die meisten haben überdem keinen Begriff von einem musicalischen Texte, ich meine einem solchen, der angenehme Formen für den Componisten darbietet. Arien, Duette, Terzette etc. Finale sind einmal die Lichtpuncte der Oper; sie können nicht daraus verbannt werden, und müssen in sich abgeschlossen sein, ohne dass ihre Verbindung ein Potpourri gibt; Jedes muss ein Ganzes bilden. —

„O, das haben wir schon erfasst!“ rufen die Dichter: „Die Cavatine besteht aus zwei Theilen, die Arie aus dreien; im Finale dürfen wir Alles durcheinander werfen, wenn wir nur dafür sorgen, dass der Componist einen langsamen Mittelsatz und einen feurigen Schluss anbringen kann.“ — Das ist es aber eben, dass ihr dieses wisst! Kennt ihr diese abgedroschene Form nicht, so würdet ihr vielleicht etwas Neues schaffen und, — wer weis! — anstatt der gewöhnlichen Nieten, das grosse Loos ziehen.

Ich erhielt einstmals ein Opernbuch, das wenigstens 76 Piecen enthielt. Da gab es Arien, Duette und Terzette; 2- und 3zeilige, in Menge; aber auch

andere von 5 bis 6 Strophen. Nicht wahr, hier wäre Gelegenheit gewesen neue Formen zu schaffen? — Aber die Musik wollte nicht; sie hat ihr eigenes Gesetz: — es heisst der Rhythmus, — ein Gesetz, das wir in allen seinen Theilen noch nicht ergründen konnten, wie das: warum sich die Nase mitten im Gesicht befindet. —

Was ist da zu thun? — Man möchte aus Verzweiflung sich selbst auf den Pegasus schwingen! —

Hören Sie aber meine Leidensgeschichte. Ich schrieb mir selbst mein Opernbuch. — Aber, wie fahren die dichtenden Herren da auf! — Ein Professor der Mathematik verwies mich an sich und seine Algebra. — Ein Professer der Aesthetik erbot sich sogar mir mein Buch umzuschreiben; denn: die Musik wäre es werth, meinte er. — Es wurde nun umgeschrieben. Man höre und staune. Das Finale des ersten Acts wurde in vier Theile geschnitten, wovon ein Theil zur Introduction, der andere in den 2ten Act, der dritte und vierte in den 3ten Act geschoben wurde. Arien und Duette wurden aus einem Act in den andern geworfen und endlich noch eine lustige Person beigegeben und Dialog; nun war die Sache fertig. — Aber aus einem Zwerge wird kein Flügelmann, wenn man ihm auch ein paar Stelzen unterschiebt. So mit einer Geburt umgehen, heisst die Nase auf den H . . setzen. — Wiewohl sie sich da ausbilden könnte, so will sie doch nirgends anders als im Gesicht sitzen. —

Ad vocem lustige Person. Eine lustige Person hält man jetzt leider für ein nothwendiges Uebel in einer Oper. Wo möglich müssen auch noch eine Kirche, ein Festzug und eine Schlacht (zur Zeit sind die Emeuten Mode) darin vorkommen. Die erste Sängerin muss wenigstens zwei Arien und einen Geliebten haben. In der ersten Arie harrt sie des Geliebten, betet noch etwas — denn eine Preghiera macht sich gut. — Man hört Tritte. (Hat der eine Componist dieselben durch Hörner angedeutet, so thuts der andere weislich durch Oboen und Flöten.) „Er ist's! er ist's!" ruft sie. Einem feurigen Allegro folgt ein wonneseliges Duett. — Der Vater kommt dazu, und zürnt, weil er sie an einen Lord versprochen hat. Das gibt ein gutes Terzett: zwei Liebende und einen Brummbär. — Die Seligen werden getrennt. — Es wird verwandelt; und damit das Publicum Abwechslung habe, kommt jetzt die lustige Person vor. — Man trinkt. (Trinklieder machen immer Effect, besonders in unserm durstigen Norden.) — Ein keifender Alter ist auch nationell und ein herrlicher Gegenstand, der Tragik aufzuhelfen. — —

Es ist wahr, die Oper hat nicht so viel Affecte zu ihrer Disposition als das Drama, aber man benutzt auch die brauchbaren zu wenig. Liebe ist ein schöner Gegenstand für die Musik; aber unsere Operndichter wissen auch fast gar nichts ohne Liebe auszurichten. Und das Schlimmste ist, dass sie nur eine Liebe zu kennen scheinen, nämlich die Geschlechtsliebe. (Die Franzosen suchen die Sache jetzt

dadurch pikanter zu machen, dass ihre Liebhaberinnen verheirathet sind. Das Volk hat Raffinement!)

Was den Dialog betrifft, so leidet ihn die sogenannte heroische Oper (eigentlich die ernst romantische) durchaus nicht. Nichts ist widerlicher, als wenn Personen, die der natürlichen Sphäre ganz entrückt erscheinen, auf einmal zu reden anfangen. — Die gewöhnlich romantische, die komische und komisch-romantische duldet wohl den Dialog; doch muss auch hier das Wann und Wie berücksichtigt werden. In Aubers Liebestrank ist der Dialog allenfalls angebracht, in seiner Bajadere aber nicht. Diesen lustigen Personen steht das Singen besser, als das Reden an. — Endlich ist wohl der Styl das Bestimmende; und es ist am Ende gleich, ob Götter, Menschen oder Teufel agiren. —

Vor allen Dingen muss in der Oper ohne Dialog die Haupthandlung sehr einfach sein und vor den Augen des Publicums geschehen. Sie muss sich wo möglich auf einen einzigen Punct concentriren. Wie schön ist Mozart's Don Juan in dieser Beziehung angelegt. Die erste Scene ist zugleich der Grundstein des ganzen Gebäudes. Keine langweilige Exposition. (Dem Zeitgeschmacke war zwar auch hier nicht genug des Komischen, und man flickte — wie Winter in sein Opferfest den Pedrillo — in den Don Juan die Scenen mit den Gerichtsdienern, und dem Kaufmann Mertens ein; doch glücklicherweise verbesserte man Mozart's Meisterwerk nicht dahin,

dass man diese Leute singen liess! — Jetzt wendet sich schon Jedermann von den abgeschmackten Verbesserungen hinweg, um sich nicht den schöneren Genuss zu verderben.)

Die Haupthandlung muss, wie gesagt, in die Augen fallen; man will nicht nur wissen, sondern auch sehen, warum sich die Leute den Pelz zerreissen. Diese Bemerkung fasst alles Uebrige in sich, was man noch über die Handlung sagen könnte.

Dass so **wenige** Personen wie möglich dazu gehören müssen, ist eine Sache, die ihren Grund, ausser der Einfachheit welche die Oper verlangt, noch in andern Dingen hat, nämlich im Mangel an fähigen Sängern.

Ich komme zu den einzelnen Theilen der Oper, ... bemerke aber mit Entsetzen, dass mein Freund Theodor eingeschlafen ist.

Aber die Fortsetzung muss wieder verschoben werden, denn mein Freund gehört zu den Lautträumern und stöst mich. Der Zampa spuckt ihm noch im Kopfe. — Er scheint sich wieder im Theater zu befinden. — Es ist schauerlich; man wird so wunderbar angeregt! — In Wahrheit — — ich **sehe** seinen eignen Traum, und theile ihn mit.

Es war ihm, als spräche aus den Blicken der unglücklichen **Alice** tiefe Trauer über ihr Geschick,

als Marmorstatue umherwandeln zu müssen, zumal sie noch zu der Ehre der Heiligsprechung gelangt war. Sie musste wandeln, und durfte, ohne Ihrem Rufe zu schaden, Ringe trotz den Corsaren einziehen. — Die Scene im letzten Act erschien, und in dem Augenblick wo sie mit Zampa versinken wollte, hielt sie der **Comtur** zurück, und donnerte mit gewaltiger Stimme: „Das ist **mein** Geschäft! — Ich lag ruhig im Grabe, seit ich Don Juan beseitigt; aber der Quintengang im ersten Finale erweckte mich aufs Neue."

Nun wurde Alicen auch die Zange los, und sie bewegte dieselbe mit ganz vorzüglicher Virtuosität „Grade dieser Quintengang" tobte sie, „ist das Beste in der ganzen Oper; er ist neu, originell und entspricht ganz der Empfindung! — Glaube nicht, Comtur! dass ich mich von dir werde unterdrücken lassen; denn bin ich gleich stumm, bin ich gleich betrogen worden, wie Fenella, so ist mein Charakter doch ganz anderer, grösserer Art. Ja! bin ich gleich heilig gesprochen, so bin ich doch nichts weniger als zur Verzeihung geneigt, und schwer sollst du das Einmischen in meine Rache büssen!"

Der Corsar Zampa hatte sich unterdessen gedrückt. Anstatt seiner stand Fenella da, die für Auber das Wort nahm; denn auch sie hatte plötzlich die Sprache bekommen. „Warum tadelst du meinen Charakter!" keifte sie Alicen entgegen: „Was erhebst du deine musicalische Hülle? — Hast du dich nicht meiner Effecte bedient? — Hast du nicht meine Formen

wären auch alle übrigen leicht beantwortet. — Also Nord und Süd, Tonika und Dominante; — — die Natur hat dieses Verhältnis sogar in die Menschenstimmen gelegt; z. B. Bass, Tonika. Tenor, Dominante. Alt, Tonika. Sopran, Dominante."

Die Theoretiker sagen: *G*-dur ist dem *C*-dur verwandt, weil es sich nur in einer Stufe, dem fis, davon unterscheidet, und ist darum dem *C*-dur näher verwandt als *D*-dur, weil dieses das *Subsemitonium* h, jenes aber nur einen unbedeutenderen Ton, nämlich das f verändert. — Thorheit! — Suchet die Ursachen in der Wahlverwandtschaft. —

Was bedürfen die Leute überhaupt nicht Alles, um eine Tonleiter zu erklären! — Erstens das Monochord, um zu beweisen, dass die Octave sich wie $\frac{1}{2}$, die Quinte wie $\frac{2}{3}$, und die Quarte wie $\frac{3}{4}$ zur ganzen Seite verhalten. — Zweitens die Sympathie der Töne, um jedem dieser natürlichen Grundtöne eine Terz und Quinte zutheilen zu können. — Nun setzen sie die Töne der Reihe nach hintereinander, und rufen: Wie wunderbar! Da ist die natürliche Tonleiter! — Manche hören aber, ausser der Terz und Quinte, auch noch die kleine Septime, oder vielmehr einen Ton der mehr als die grosse Sexte und weniger als die kleine Septime ist, von Kirnberger i genannt, mitklingen, — dann die diatonische, und endlich die chromatische Scala. (Was kann man nicht in einem Tone alles hören? Habt nur vor allen Dingen Phantasie, ihr Leute!) Die übrigen Töne, ausser Terz und Quinte, beachten die Herren aber natürlich nicht,

und nehmen nur, was sie brauchen. Die Sache erscheint dann doch gelehrt. *)

Auf ähnliche Weise verfährt Koch in seinem Werke: Versuch einer Anleitung zur Composition. Er leitet den $\frac{6}{4}$-Accord $\frac{c}{g}$ aus einem Grundaccorde $\begin{smallmatrix} e \\ c \\ a \\ f \\ d \\ h \\ g \end{smallmatrix}$ her! Diese zusammengestellten Terzen nennt er einen Undecimenaccord, lässt die Töne h, f, a aus, und der Quintquartenaccord $\begin{smallmatrix} c \\ d \\ g \end{smallmatrix}$ oder ist da! — O Systeme!! **) — Machen doch Einige sogar die Tonart *a*-moll zur blosen Nebentonart von C-dur, weil es nicht recht in ihr Mitklingungs-System passt! Die Leute haben Raffinement!" — —

Mehre Geister verstorbener und lebender Componisten wurden jetzt auf der Bühne sichtbar. Der Theoretiker verstummte. (Ich hielt es auch für die höchste Zeit.) Auch die Tonsetzer entschwanden schnell wie sie gekommen. Maria Weber's Geist verrauchte mit einer sehnsüchtigen None; Auber liess den Nachhall einiger lieblichen Barcarolen zurück. Von Herold's Geist blieb nichts. — Aber der Comtur, welcher wieder im Hintergrunde auf seinem Pferde erschien, wurde dagegen grösser und grösser. — Bald schien er, Mozart selbst zu sein, das Pferd der Pegasus. Und indem es sich nun mit ihm in die Lüfte

---

*) Gfr. Weber. Theorie, Anmerkung zu § III, zu § IV, zu § X, zu § 99.

**) Ebend. I. Bd. S. X — XII, S. XLIII, dann Anm. zu § IV, zu § X, von S. 21 bis 24, S. 269 u. a. m.

schwang, erklang **die ganze Erde** von seinen Melodieen. — Freundlich schauten Haydn und Beethoven nach; — einige Italiener ärgerten sich.

Da nahm Beethoven seine Leyer und klimperte ein drolliges Scherzo.

Die armen italischen Teufel liefen wüthend davon.

Mein Träumer selbst musste lachen und — — erwachte.

Fortsetzung folgt.

Beiträge
zur
Theorie der menschlichen Stimme *)

von

Gustav Nauenburg.

Sechster Beitrag.

Ueber die Verbindung des Stimm- und des Gehör-Organes.

Hören wir auch durch die Eustachische Trompete?

Der Mensch muss, um sprechen und singen zu können, seine eigenen Laute und Töne hören. Dies Band zwischen Stimme und Gehör ist so eng, dass man das Hörorgan für das Stimmorgan unentbehrlich nennen kann. So wie das Gefühl uns die Gestalt und Dichtigkeit der Körper lehrt und die Irrthümer des Auges verbessert, so lernen wir mittelst des Gehörs unsere eignen Laute und Töne unterscheiden, um nicht aufs Ungefähr Töne von uns zu geben, von welchen wir keine deutliche Vorstellung

*) Vergleiche *Cäcilia I*, S. 81; IV, S. 155, 229; VIII, S. 146

hätten. Die von Geburt an Taubstummen geben hiervon einen Beweis. Ihre Unfähigkeit zu sprechen und zu singen, hängt in der Regel nicht von einem Fehler des Stimmorganes, sondern von der angebornen Taubheit ab, wodurch sie des Mittels beraubt sind, die Functionen des Kehlkopfs vernehmen zu können, welche zur Erzeugung der Stimme erfordert werden. Lernen sie auch sprechen, so fehlt ihnen immer die Modulation der Sprache.

Ueber die Communication des Stimm- und des Gehör-Organes sind nun die Physiologen verschiedener Meinung. So lang man das Dasein der Eustachischen Trompete nicht kannte, glaubte man allgemein, dass der Mensch die eignen Laute und Töne nur mittelst des äusseren Ohres percipire; nachdem man aber durch genauere anatomische Versuche entdeckt hatte, dass die Luft, welche die Trommelhöhle ausfüllt, durch diese Eustachische Trompete mit der Atmosphäre in Verbindung steht, nahm man an, die Schwingungen der Luft würden nicht allein durch den äussern Gehörgang, sondern auch durch die Eustachische Trompete, bis in die Pauke fortgepflanzt; so dass auch durch diesen Weg das Paukenfell und die Gehörknochen in eine zitternde Bewegung gesetzt, und so jener sinnliche Eindruck durch den Gehörnerven erweckt werden könne.

Diese Theorie blieb bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts unangefochten, und erhielt durch ihr Alter ein glaubhafteres Ansehen.

Ganz entschieden trat in Deutschland zuerst Köll-ner gegen diese Ansicht auf; er bemühte sich, zu beweisen, dass die Eustachische Trompete ihrer Einrichtung und Natur nach gar nicht geschickt sei, Schallstrahlen in die Trommelhöhle zu führen; nach seiner Meinung dient die Trompete nur zur Ausführung und Ableitung der überflüssigen Schallstrahlen, welche durch das äussere Ohr dem Hörorgane zugeführt worden sind.

Cesar Bresse und Jacopi in Pavia glaubten aber im Gegentheile beweisen zu können, dass die eigne Stimme gelange durch die Trompete und durch das äussere Ohr zum Labyrinthe. Die Bildung des Eustachischen Kanals aus knöchernen oder knorplichen, oder aus beiden Massen zusammengesetzten Wänden, welche fähig sind, die Schallstrahlen aufzunehmen und fortzupflanzen; seine Richtung von aussen nach innen, von oben nach unten, die Stellung seiner untern Oeffnung hinter dem weichen Gaumen, über dem Kehlkopfe, wodurch er die aus dem letzten kommenden Laute recht unmittelbar aufnimmt; die Stellung seiner oberen Oeffnung unmittelbar dem Paukenfelle gegenüber, wodurch bewirkt wird, dass die Laute, welche mittelst der Trompete das Paukenfell erschüttern, von diesem durch das ovale und runde Fenster zum Labyrinthe gelangen — alle diese Umstände beweisen, (sagt Bresse) dass der Nutzen der Trompete nicht blos in der Erhaltung des Gleichgewichts der Paukenluft mit der äussern zu suchen sei, sondern dass sie jenes weit wesentlichern haben müsse.

Die Meinungen der Physiologen blieben getheilt, bis der Franzose Perolle durch einen sinnreichen Versuch den quaest. Gegenstand in ein — scheinbar — helleres Licht setzte. Dieser Versuch bestand darin, dass man eine kleine Taschenuhr tief in den Mund steckte, und zwar mit der Vorsicht, dass sie weder den harten Gaumen, noch die Zähne, kurz, keinen festen organischen Theil berührte. Wider alle Erwartung spürte man auf diese Art von dem Schlage der Uhr nicht die geringste Empfindung, welches doch hätte geschehen müssen, wenn die Schwingungen der Luft durch die Trompete fortgepflanzt werden könnten. Die angesehensten Physiologen nahmen nun als eine entschiedene Wahrheit an, die Eustachische Trompete führe keine Schallstrahlen in die Trommelhöhle. Namentlich suchten Autenrieth und Kerner durch die vergleichende Anatomie zu beweisen, es gebe, ausser den Zähnen, Kopfknochen und dem äussern Gehörgange, keinen dritten Weg, auf welchem Schallstrahlen zum innern Ohr gelangen; und auch der neuste Bearbeiter dieses Gegenstandes, Prof. Dr. Fischer, sagt in seiner lesenswerthen Abhandlung (Morgenblatt No. 192, 1835) „Ueber das Hören vermittelst des Tastsinns": — „Dass man durch „Mund und Nase hört, ist sprüchwörtlich geworden, „und man glaubte mannigfach in der Eustachischen „Röhre, durch welche die Luft der Trommelhöhle „mit der Mundhöhle communicirt, eine leichte Erklärung dieser Erscheinung gefunden zu haben. „Die schon im vorigen Jahrhundert vom Franzosen

„Perolle angestellten Versuche haben jedoch den völligen Ungrund dieser Erklärung erwiesen.“

Als Autodidact der Gesangskunst war es von jeher mein erstes Bestreben, die Gesanglehre in eine nähere Beziehung zur Physiologie zu stellen. Die Ergebnisse meiner bisherigen Forschungen haben selbst bei Physiologen einige Aufmerksamkeit gefunden; und ich bin fest überzeugt, dass für die Theorie der Gesangskunst und für die Theorie der Stimme insbesondere nur auf physiologisch-akustischem Wege eine unwandelbare Basis gewonnen werden kann. Den Resultaten der Physiologie gestehe ich aber nur dann objective Gültigkeit zu, wenn die Experimente am todten Organismus mit den Functionen im lebenden Körper homogen sind und gleiche Wirkung hervorbringen. Wo ich selbst prüfen kann, da erkenne ich keine Autorität an; und so muss ich auch nach reiflicher Prüfung die Resultate der Physiologen im Betreff des quaest. Gegonstandes für einseitig und falsch erklären.

Gehör- und Stimmorgan stehen nicht blos durch das äussere Ohr, die Zähne und Kopfknochen, in einer Verbindung, sondern auch vorzugsweise durch die Eustachische Trompete. Perolle's Experiment ist falsch angestellt und beweist durchaus nicht, dass die Trompete keine Schallstrahlen zum Labyrinthe führe.

Dass die Zähne und Kopfknochen Schalleindrücke dem inneren Ohre zuführen, beweisen folgende schon bekannte Experimente:

Man nehme eine Taschenuhr mit dem Griffe zwischen die **Zähne**, verstopfe Nase und Ohren, und man wird den Schlag der Uhr ganz deutlich vernehmen. Die Beobachtung über die Empfindlichkeit der Zähne für Schalleindrücke erwähnt schon **Boerhave**; **Jurisaen** und **Winkler** stellten an Schwerhörenden Versuche an, welche dasselbe Resultat ergaben. Jorissens Vater, ein Kaufmann in Wesel, ward schwerhörend; er fand, dass er die Töne eines Klaviers durch einen an den Resonanzboden gestemmten und zwischen den Zähnen gehaltenen thönernen Tabakspfeifenstiel vernehmen konnte. Hierauf versuchte er, ob er, vermittelst der Zähne, auch **Worte** vernehmen könne; auch hierzu leistete ihm eine thönerne Tabakspfeife treffliche Dienste. Auch vermittelst eines Trinkglases bezog er Mittheilungen, indem er den Rand des Glases an die Zähne hielt, und in das Glas hineinsprechen liess. —

Die Fortpflanzung des Hörens durch die **Kopfknochen** ist ebenfalls ausser Zweifel gesetzt. Man verschliesse Mund, Nase und Ohren, halte eine Taschenuhr fest an die Stirne, an den **Nasenknochen** etc. und man wird ganz deutlich selbst den schwachen Gang der Uhr vernehmen. Ja man vernimmt sogar bei verschlossenen Ohren die leise Sprache gegen den **Scheitel**; eine Thatsache, die ebenfalls längere Zeit bekannt ist; schon im *Corpus juris*

Cod. Lib. 6. Tit. 22. Const. 10,

wird auf die Autorität eines **Juventius Celsus** hin bemerkt: es gebe keinen Tauben, der gar nichts

höre, wenn man gegen sein Gehirn spreche, (*si quis supra cerebrum loquatur*). — Samuel Stryck in seinem

Tractatus de jure sensuum, diss. 4.

führt, nach Caspar Schotts Zeugniss, das Sprechen gegen den Scheitel als ein Mittel an, dessen ein Priester sich bediente, um noch zu Sterbenden, denen bereits das Gehör vergangen, zu reden. (S. Morgenblatt No. 193, 1835.)

Wenn nun aus den angeführten Experimenten hervorgeht, dass sowohl die Zähne als auch Kopfknochen fremde Schalleindrücke zum Gehöre bringen, so folgt wohl auch daraus um so mehr, dass die Schallwirkungen der eignen Stimme durch diese Theile dem eignen Gehöre beigebracht werden.

Die Natur hat aber zur Communication des Stimm- und Hörorganes einen noch kürzern, directen oder unmittelbaren Verbindungsgang geschaffen, durch welchen das innere Ohr selbst die *leisesten* Eindrücke des eignen Stimmorganes percipirt, und dies ist die vielbesprochene Eustachische Trompete.

Porolles oben angeführtes Experiment ist bis auf einen gewissen Punkt richtig; nimmt man nämlich eine kleine Taschenuhr in den Mund, so hört man bei verschlossenen Ohren den leisen Schlag der Uhr nicht, sobald der Körper der Uhr keinen harten Theil des Mundes berührt; daraus folgt aber nicht, dass die Trompete die Schallstrahlen nicht fortpflan-

zen könne; legt man die Uhr auf die Zunge, so verschliesst instinctmässig der weiche Gaumen den Mundkanal und man athmet durch die Nase; durch das Anlegen des weichen Gaumens an den hintern Theil der Zunge wird aber die Luftcommunication der sogenannten Rachen- und der Mundhöhle aufgehoben.

Hebt man aber während des Experiments den weichen Gaumen in die Höhe, so wird die Communication zwischen der Mund- und der Rachenhöhle, in welcher letzteren sich die Mündung der Trompete befindet, hergestellt, und man hört den Schlag der Uhr ganz deutlich, wenn gleich der Körper der Uhr keinen harten Theil der Mundhöhle berührt.

Ein zweites Experiment beweisst noch deutlicher diese unmitelbare Verbindung des Stimm- und des Hörorganes. Man athme eine möglichst grosse Masse Luft ein, schliesse Mund und Nase, stosse die eingeathmete Luft aus den Lungen in die Höhe; und man wird, da die Luft durch Mund und Nase keinen Ausgang findet, den Luftdruck ganz deutlich im Innern des Ohres empfinden. Da nun nach physiologischen Erfahrungen nur die Trompete vom Rachen aus in das Innere des Ohrs einen Luftverbindungsgang bildet, so ist das Ergebniss des angeführten Experiments erwiesen.

Das dritte und wichtigste Experiment beweisst unwiderleglich, dass die Eustachische Trompete selbst

die leisesten Luft- und Toneindrücke des eigenen Stimmorganismus unmittelbar dem innern Ohre zuführt. Man verschliesse die Ohren und die Nase, athme durch den Mund ein und aus, und man wird selbst den leisesten Athemabfluss durch die Stimmritze, deutlich wahrnehmen. — Man verschliesse ferner die Ohren und den Mund, oder auch die Mundhöhle durch den weichen Gaumen, und hauche den Athem durch die Nase ein und aus, so wird man ebenfalls den tonlosen Hauch deutlich durch die Trompete im Innern des Ohrs wahrnehmen. — Dass der tonlose Hauch nicht durch die Kopfknochen oder Zähne vom Gehöre percipirt werden kann, ist einleuchtend; es bleibt somit nur die Wahrnehmung des Hauches durch die Eustachische Trompete übrig.

Pflanzt aber die Trompete Luftstrahlen des eignen Organismus fort, so bleibt kein Zweifel übrig, dass auch die Tonstrahlen der eignen Stimme zunächst durch die Trompete dem innern Ohre zugeführt werden.

Nauenburg.

Fr. Schneider's Institut in Dessau,

Auszug aus dem Briefe des Musikdirektor Wilke an einen Freund.

Von meinem jüngsthinigen schweren Krankenlager wieder erstanden, entschloss ich mich, unter andern, auch das Städtchen Dessau und dort den wackeren Friedr. Schneider zu besuchen, und diesem einen meiner Schüler persönlich zu übergeben, um sich bei ihm vielseitig zum Musiker zu bilden, wozu es hier an Gelegenheit fehlt, und was auch wahrlich nicht sicherer besser und leichter als in Dessau geschehen kann; denn: für jedes Instrument ist dorten ein tüchtiger Lehrer, auch sind deren Mehrere vorhanden; es fehlt nicht an Gesangvereinen, Concerten und Quartetten, so wie allen anderen Musikgattungen, als Opern, Pianoforteübungen, Trio- und Quintetten-eine bestehen mehrere. Hierzu der treffliche Unterricht Schneiders, nicht nur im theoretischen Fache der Musik, sondern auch im Orgelspielen, müssen, da man dort von früh bis spat in Musiken lebt, tüchtige Männer zur Welt fördern.

Es ist zu bedauern, dass es Fr. Schneider nur allein ist, der sein Institut ankündigte, dass Niemand die Vortrefflichkeit desselben bisher der Welt bekannt machte und so Gelegenheit gab, demselben Schüler zuzuführen.

Leider konnte ich nur zwei Tage in Dessau verweilen und in dieser kurzen Zeit hatte ich schon Veranlassung

genug, die gesegnete Folge von Schneider's Bemühen erkennen zu können. In einer Conzertübung hörte ich von einigen 20 Schülern (die erste und zweite Violine, so wie ein Contraviolon und ein Fagott waren von Capellisten besetzt) zuerst eine der ältern Symphonieen von *Haydn* mit bewundernswürdiger Präcision vortragen. *Forte, piano, crescendo* und *decrescendo* schienen nur von Einem mächtigen Instrumente zu kommen. Alles bildete ein schönes Ganze. Der Capellist *Scribe* dirigirte das Ganze, und ich freute mich, endlich einmal die Menuetto dieser Symphonie in dem Tempo vortragen zu hören, wie mich mein Gefühl lehrt, dass sie vorgetragen werden muss. In Berlin und an mehreren Orten nahm man gewöhnlich dazu ein Walzertempo, (dass dies bei einigen neueren Componisten so schnell genommen werden soll, gebe ich zu, jedoch wahrlich hat das weder *Haydn* noch *Mozart* gewollt) und tödtete so den Geist, der darin wohnt

Sodann spielte der vierzehnjährige Sohn Schneiders ein Violoncellconzert von *Romberg* mit energischem und leichtem Bogen; trotz der Schwierigkeiten, die er mit ziemlicher Sicherheit überwand, liess er es den Zuhörern empfinden, dass er fühlt was er vorträgt, denn: überall war Geist und Leben in seinem reinen Vortrage.

Nach ihm spielte ein Schüler des Herrn Conzertmeisters Lindner ein Concert von *Maurer*, das vorzüglich gefallen haben würde, wenn man nicht die Aengstlichkeit des Spielers hätte bemerken konnen; das Spiel verdiente dennoch bewundert zu werden, da der junge Mann erst, wie ich hörte, noch nicht ganz 3 Jahre Schüler seines Meisters ist.

Den Schluss dieser Conzertübung machte eine Symphonie von *Beethoven*, aus deren Vortrag zu ersehen war, dass die jungen Leute nicht nur ältere, sondern auch neuere Musiker zu studiren haben; denn euch sie wurde, wenn gleich das Andante ein wenig zu lang darin war, dennoch

mit grossem Beifall angehört, und die Präzision der Spieler bewundert.

In einer **Opernprobe** hatte ich Gelegenheit, die Umsicht Schneiders, so wie seine Ruhe und dabei doch Strenge beim Dirigiren, zu bewundern.

An guten Pianoforte fehlt es nicht in Dessau, das Magazin des Herrn Conradi liefert deren viel Vortreffliche, auch ist dort der wackere Orgelbauer Zaberbier wohnhaft, was für angehende Orgelspieler wahrlich von grösserer Wichtigkeit ist, als mancher glauben mag, indem Herr Zaberbier es sich zur angenehmen Pflicht macht, die wissbegierigen Schüler Schneiders über die einzelnen Theile der Orgel und ihre Zusammensetzung zu belehren, wodurch er unendlich nützlich wird, da es derchaus noch sehr an Männern fehlt, die über eine Orgel ein richtiges Urtheil zu fällen im Stande sind. Die Orgel in der am grossen Markte stehenden Kirche zu Dessau, erbaut von Herrn Zaberbier, gibt einen sprechenden Beweis seiner Geschicklichkeit.

Möchten Sie doch Gelegenheit nehmen, aus diesem kurzen Berichte eine Empfehlung des Schneiderschen Institutes in Ihre Cäcilia einzurücken; wahrlich es ist empfehlenswerth und wer es empfiehlt, wird dem Institute so wie der musikalischen Welt nützlich. Zu bemerken ist noch, dass der Aufenthalt daselbst derchaus nicht kostspielig, also auch für wenig Bemittelte zugäglich ist.

Recensionen.

Geschichte der Musik.

I.) Geschichte der europäisch-abendländischen, oder unserer heutigen Musik, Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachsthumes und ihrer stufenweisen Entwickelung, von dem ersten Jahrhundert des Christenthumes, bis auf unsere Zeit. Für jeden Freund der Tonkunst; von *R. G. Kiesewetter*, K. K. Hofrath. VI und 116 S. nebst XX S. Notenbeispielen, in gr. 4. 1834.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

II.) Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina, genannt der Fürst der Musik, Sängers, dann Tonsetzers der päpstlichen Kapelle, auch Kapellmeisters an den drei Hauptkirchen Roms. Nach den *Memorie storico-critiche* des Abbate Giuseppe Baini, Sängers und Directors der päpstlichen Kapelle, verfasst und mit historisch-kritischen Zusätzen begleitet von *Franz Sales Kandler*, Mitgl. mehrerer gelehrten Gesellschaften und Kunstakademieen Deutschlands und Italiens. Nachgelassenes Werk, herausgegeben mit einem Vorworte und mit gelegentlichen Anmerkungen von *R. G. Kiesewetter*. XXIV und 244 S. in 8. 1834.

Leipzig, Breitkopf und Härtel.

III.) Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Zur Geschichte der Blüthe heiligen Gesanges im sechzehnten, und der ersten Entwickelung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Jahrhunderte, zumal in der Venedischen Tonschule. Dargestellt durch *C. von Winterfeld*.

Erster Theil, XIV und 202 S.

Zweiter Theil, VI und 228 S. in gr. 4.
Dritter Theil, enthaltend eine Sammlung geistlicher und anderer Tonwerke vorzüglicher Meister des 16. und 17. Jahrhunderts, namentlich von Giov. Gabrieli, H. Schütz, seinem Schüler, Palestrina, Orlando Lasso, Claudio Merulo, Claudio Monteverde, Luca Marenzio, dem Fürsten von Venosa, theils vollständig, theils im Auszuge. 157 S. Folio. 1834.

Berlin, Schlesinger.

Der Gebildete erkennt im Zusammenhange, wo dem gewöhnlichen Menschen nur Einzelnes ohne Plan und Absicht in's Auge fällt. In dem kleinsten Puncte vernimmt er den Athem des Geistes, welchem das Ganze dient, und der Augenblick Gegenwart knüpft sich an alle Vergangenheit. Nicht nur die Entwickelung der Völker und Staaten gehorcht diesem Gesetze, auch Kunst und Wissenschaft haben ihre Geschichte, und Niemand darf ihrer vollständig Herr zu werden hoffen, dem das Frühere unbekannt geblieben. Die Kunst zwar ist lebendige Kraft, ein frisches Wehen des Geistes, der sich selbst Maass und Regel wird; nicht an verjährtem Herkommen, sondern an Begeisterung und Schönheit allein kann sie erstarken zu stets neuer Hervorbringung. Aber der Geist ist in manchem Betracht von Zeit und Umständen beschränkt, und wer seine Fülle zu erfassen begehrt, ist eben darum gehalten, einen Blick auf das Ganze der Kunst in ihrem geschichtlichen Gange zu werfen, damit sich zeige, was dauernd, was vergänglich, was wesentlich und zufällig sei. Irrthum und Fehlgriff scheiden sich dann von kühnem Streben und geistreichem Versuch, und aus allem Einzelnen tritt hervor das Bild der Kunst selbst in ihrer wahren Eigenthümlichkeit.

Dass auf die Tonkunst das Gesagte Anwendung finde, dürfte von keinem Einsichtsvollen bezweifelt werden. Sie

besitzt eine Geschichte, die mit der geistigen und sittlichen Entwickelung der Völker in engstem Bezuge steht. In so fern kann der Forscher der Geschichte überhaupt ihrer nicht entbehren. Sie bewährt ferner in ihrer Geschichte den Reichthum ihrer Kraft und Schönheit, gefördert oder gehemmt durch die Einwirkung der Zeiten. Darum bedarf ihrer der Musiker sowohl als der Kunstfreund. Lehrt sie auch nicht gerade überall, dass, (wie Salomon ausruft) nichts Neues unter der Sonne sei, so bezeugt sie doch auf jeder Seite, dass Neues und Grosses überall sich Bahn gebrochen durch Verblendung und Hinderniss, und kein schöpferischer Geist je an sich oder seiner Zeit zu verzweifeln Ursach' gehabt. Welche Ueberzeugung aber konnte werthvoller seyn für den strebenden Jünger und den schaffenden Meister! — Die Geschichte verweiset Jeden auf die Sache und auf sein eignes Wollen. Wer der Eingebung des Genius rein sich hingibt, darf seines Thuns froh werden, weil es zum grossen Ganzen dient. Falsches Wesen und Verirrung strafen sich allemal selbst, und sind sie leider auch nichts Neues unter der Sonne, ja vielmehr eben das ewig Gestrige, so zeigt doch die Geschichte, dass sie nie vermocht, die Sonne der Schönheit und Kunst dauernd zu verhüllen.

Mit diesen Betrachtungen wenden wir uns zu drei Werken neuerer Zeit, welche zu dem Bedeutendsten gehoren, was über Geschichte der Musik nicht bloss seit lange, sondern überhaupt erschienen ist. Nicht allein das früher Bekannte wird hier mit Geist wieder behandelt, sondern eine Menge neuer Thatsachen mitgetheilt, welche zu den merkwürdigsten Aufschlüssen führen. Namentlich ist das Werk von **Baini** in dieser Hinsicht mit keinem früheren zu vergleichen, und es kann nicht als Uebertreibung gelten, wenn wir von demselben eine neue Periode geschichtlicher Kenntniss auf diesem Felde herleiten. Doch die Fülle des Inhaltes ist so gross, dass wir kaum hoffen dürften, unseren Lesern zu einer klaren Uebersicht des hier Gebotenen zu verhelfen, wenn nicht

zu erwarten stände, unsere kurzen Andeutungen gerichteten Vielen oder den Meisten zum Antriebe, mit eigner Hand diese Schätze zu heben. Die damit etwa verbundene Mühe lohnt sich reichlich durch Anschauung grossartiger Bestrebungen unter mehr oder minder günstigen Verhältnissen, welche denn doch Jeder endlich auf seine Weise erfahren muss. Uebereinstimmung der Ansichten darf man auch hier nicht erwarten, und selbst dem schärfsten Forscherblick entzieht sich immer etwas. Aber Vieles, ja Alles ist gewonnen, wenn Theilnahme für die Sache geweckt, und durch verständige Uebersicht künftigen Untersuchungen vorgearbeitet wird.

I.)

Dieses Verdienst gebührt vorzugsweise dem ersten dieser Werke, **Kiesewetter's Geschichte der Musik.** „Meine Absicht ist (heisst es Seite 11 der Einleitung), der achtungswürdigen, zahlreichen Klasse der Musiker und der Musikfreunde ein Werk zu liefern, welches — ohne sie erst durch das Nebelland der (todten) Musik der alten Völker, oder wenigstens jener der alten Griechen, zu führen, in einem mässigen Bande beendiget, ihnen von der Geschichte ihrer Kunst eine klare Ansicht gewähre, die sie in Burney's grossem, überall seltenem, und schon in der fremden Sprache weniger zugänglichem Werke entweder nicht suchen, oder vor Menge des Stoffes kaum erlangen, und in Forkel's Geschichte, welche mit dem zweiten Bande noch unvollendet, nicht über das Jahr 1500 reicht, schon aus diesem Grund vermissen würden, in jenen niedlichen Büchelchen aber, welche in verschiedenen Sprachen mit dem vielversprechenden Titel: „„Geschichte (*Histoire, History*) der Musik"" erschienen und übersetzt worden sind, schwerlich finden dürften. Mögen es die Verfasser dieser letzteren, die ich meine, verantworten, dass ich mich entschlossen habe, gegenwärtiges Buch, das ursprünglich zu Vorlesungen „„über Geschichte"" bestimmt war, mit dem Titel einer „„Geschichte"" erscheinen zu lassen, wie wenig es auch den Forde

rungen entspricht, die ich sonst selbst an ein so betiteltes Werk zu stellen gewöhnt bin. Da übrigens dieses Werk dem Inhalte so wenig, als dem Plane nach, ein Auszug aus Burney's oder Forkel's Geschichten, oder aus dem Buche sonst irgend eines mir bekannten Autors, sondern das Resultat mannichfaltiger Lectüre, selbst eigener Forschungen und Bemühungen um Quellen, selbst gepflogener Einsicht in eine grosse Zahl zum Theil sehr seltener Werke der musicalischen Literatur, und jedenfalls eigner Kritik ist; so mag es wohl seyn, — und ich besorge, es möchte oft so kommen, — dass ich mit den Ansichten und Behauptungen der genannten, sehr achtbaren Autoren, und mit manchen allgemein gangbaren Meinungen und Traditionen nicht übereinstimme; ich darf aber mit gutem Gewissen betheuern, dass ich von der eitlen Sucht der Neuerung, und von dem Geiste des Widerspruches mich immer frei erhalten habe, und dass ich wenigstens für die Richtigkeit der Thatsachen getrost einstehen kann; meine Urtheile als Folgerungen aus jenen, für untrügliche zu halten, konnte ich ohnehin nicht gemeint seyn."

Mit dieser einfach verständigen Aeusserung des rühmlichst bekannten Verfassers steht das Werk im besten Einklange. Ruhig und gemessen fortschreitend, stets den Hauptzweck im Auge, führt die Darstellung von Jahrhundert zu Jahrhundert, und verweilt nur da, wo Neues und Grossartiges hervortritt. Eigenthümliche Ansichten geben sich bei dieser Kürze dennoch auf jeder Seite kund.

So gleich anfangs die entschiedenste Abneigung gegen die sogenannten Griechischen Tonarten, und die noch immer nicht ganz verklungene Annahme eines genauen Zusammenhanges derselben mit den alten Kirchentönen. „Die altgriechische Musik, sagt Herr K., starb in in ihrer Kindheit; ein liebenswürdiges Kind, aber unfähig, je zur Reife zu gelangen. Für die Menschheit war ihr Untergang kein Verlust." Die neue Musik ist, nach Herrn

K., ganz aus dem Volk entstanden, ursprünglich ein kunst- und regelloser Naturgesang der ersten Christen, absichtlich ohne Aehnlichkeit mit den Gesängen der heidnischen Tempel und Theater, und erst seit allgemeiner Duldung des Christenthums (im 4. Jahrhunderts) unternahmen einige fromme und gelehrte Bischofe, den Gesang zu ordnen und in gewissen Modulationen festzustellen. Aber auch dies geschah, ohne von der alten Tonkunst mehr aufzunehmen, als die einfachsten Grundverhältnisse der diatonischen Tonleiter, wie denn St. Ambrosius (374–397), Bischof zu Mailand, zuerst vier Töne, anfangend von den Grundtönen *d*, *e*, *f*, *g*, feststellte. Zu diesen vier alten (authentischen) Tonen fügte St. Gregorius der Grosse, von 591–604 Papst zu Rom, vier Nebentöne (plagalische), die eine Quarte tiefer anfingen, also *a*, *h*, *c*, *d*, und legte durchaus das natürliche System einer Folge von acht Tönen (Octave) zum Grunde, welche die Namen der sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabetes erhielten (*a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*,), wenn auch die Tonschrift durch Buchstaben erst Jahrhunderte hernach vorkommt. In diesen acht gregorianischen Tönen erkennt Herr K. eine von dem Tetrachorden-System der Alten nicht nur grundverschiedene, sondern auch an Richtigkeit ihm weit überlegene Ansicht. Aber die folgenden Jahrhunderte haben sie nicht gleich gefasst und ausgebildet, ja man unternahm später mehrfach, die Griechische Tonlehre in ihre verlorene Stelle wieder einzusetzen, obgleich am Tage liegt, dass den Alten zwar Melodie, nicht aber Harmonie und Vielstimmigkeit des Gesanges und der Instrumente, bekannt war; es waren Versuche, die ihrer Natur nach nur misslingen konnten.

Gegen diese Ansicht, — deren Uebereinstimmung mit Gfr. Weber, in der Theorie der Tonsetzkunst, *) (vgl. auch Cäcilia, Bd. XIV. [1832] S. 184 –

*) § 579 bis 587 der dritten Auflage v. 1832, und der zweiten von 1824; — § 308 der ersten Aufl. schon von 1817.

210) sehr beachtenswerth ist, — möchte in Bezug auf Kirchentöne und neuere Musik wenig zu erinnern seyn. Dagegen scheint das Urtheil über das eigentliche Wesen der altgriechischen Musik bei dem Mangel jeder sicheren Ueberlieferung mindestens sehr schwierig, *) und gewiss ist die Möglichkeit nicht wegzuläugnen, dass sie vollkommener, entsprechender, gefälliger geklungen habe, als die dürre Theorie einiger Spätlinge, wie Euklides, Aristoxenus, Plutarch oder Boethius, uns jetzt noch ahnen lasst. Sind die Alten in der Poesie und Plastik Bahnen gewandelt, die unsere Zeit ihnen kaum nachzumessen vermag, weil Gesinnung und Weltanschauung im Laufe der Jahrhunderte sich völlig geändert haben, — warum sollte es anders seyn mit der innigsten der Künste, der Musik? — Lassen wir den alten Sängern ihren halbpoetischen Lorbeer. Winken doch ewiggrüne Palmen dem Neuern, die so hoch über jenen erhaben sind, als der himmlische Geist des Christenthumes über die Naturandacht der alten Götterlehre.

Mit Recht wird die **Harmonie** als das Unterscheidende der neuern Tonkunst bezeichnet; und so beginnt die Geschichte derselben erst mit der Epoche, in welcher die ersten Spuren vom Gebrauch der Symphonien, d. h. Consonanzen, und deren Verbindung, hervortreten. Die Griechen erkannten nur Quarte, Quinte und Octave als Consonanzen, und hielten Terz und Sexte für ganz unbrauchbare Dissonanzen. Erst mit dem 13. Jahrhundert fing man an, diesen Irrweg zu verlassen, und früher kann also von eigentlicher Harmonie kaum die Rede seyn. Den Gang der Kunstentwickelung nach äussern Zeitbegebenheiten zu bestimmen, ist ihrer selbständigen Erscheinung nicht angemessen. Auch lassen sich bestimmte **Schulen** nicht immer anführen. Die Kunst hat ihre eigenen Perioden, und diese bezeichnet allein das Hervortreten berühmter Männer, welche auf Sinn und Geschmack der

*) S. a. angef. O.

Zeit mächtig einwirkten. Solcher Abtheilungen, Epochen genennt, stellt Herr K. vom 10. bis zum 19. Jahrhundert siebzehn auf, welche wir demnächst anzugeben gedenken.

I. Epoche, Hucbald, das 10. Jahrhundert, 901 – 1000. — Hucbaldus aus St. Amand in Flandern, ein gelehrter Mönch (*monachus Elnonensis*) in hohem Alter 930 gestorben, schrieb eine Abhandlung über Musik, in welcher die Verbindung mehrer Stimmen, d. h. der von den Griechen schon anerkannten 4., 5. und 8., gelehrt, und als wohlklingend unter dem Namen *Diaphonia* (verschiedene Stimmen), *Symphonia* (Zusammenklang), oder mit einem neuen Namen *Organum*, welches seitdem herrschende Benennung ist, empfohlen wird. Wie unharmonisch dieses Organum klinge, so wird es doch noch dieser Zeit fast allgemein. Ob und wie der Name mit der Erfindung der Orgel zusammenhänge, bleibt auch, nach Herrn K., ungewiss. Die erste Orgel kam 756 von Konstantinopel nach dem Abendlande, also lange vor der Erfindung jener Art des Gesanges, welche auf den einfachen Choralgesang, den der Papst Vitelian (655–669) in seiner Kapelle einrichtete, in keiner Weise zurückzuführen ist.

Die II. Epoche, Guido, umfasst das 11. Jahrhundert. Um 1020 ersinnt Guido von Arezzo eine neue Tonschrift, zur genauern Bezeichnung der Töne, indem er die gregorianischen Neumen und Buchstaben auf und zwischen die Linien stellt. Erfinder der Noten, wie so oft behauptet worden, ist Guido nicht. Von dem Octaven-System ging er nicht ab, sondern erweiterte nur die Scala zum zweigestrichenen d̄. In der Harmonie bleibt Guido bei Hucbalds Organum.

Der III. Epoche, 1101 – 1200, gibt Herr K. keinen besondern Namen. Indess zeigt sie die ersten Versuche der Notenschrift, anfangs Kreise oder Vierecke, wenn auch die Erfindung selbst sehr unsicher bleibt (S. 27–28)

mit welcher Mensur (*Tempus*) und sogar die Anfänge des *Discantus*, d. h. Contrapuncte, scheinen verbunden gewesen zu seyn.

Wenigstens zeigt die folgende IV. Epoche, Franco, das 13. Jahrhundert, 1201 – 1300, die Keime dieser Erfindungen, welche Franco von Köln, den Herr K. scharfsinnig dem 13, nicht, wie Andere, dem 11. Jahrhundert, zuzählt (vgl. seine schöne Beweisführung in der Leipziger Musik. Zeitung, 1828 N. 48, 49, 50, mit vorliegender Geschichte, S. 30), in seiner Abhandlung *Musica et Cantus mensurabilis* (bei Gerbert, *Scriptores de Musica Tom. III*) ausführlich vorträgt. Aus dieser Abhandlung gibt Hr. K. S 31 ff. dankenswerthe Auszüge. Dagegen finden wir eigentliche Harmonie, z. B. Regeln über erlaubte und unerlaubte Fortschreitungen, über Dissonanzen und deren Auflösung, in der folgenden

V. Epoche, dem 14. Jahrh, 1300 – 1380, welcher Hr. K. den Namen des Marchettus von Padua (1309) und des Pariser Theologen Johannes de Muris, beide für jene Zeit ausgezeichnete musicalische Theoretiker, vorsetzt. Nebst andern wichtigen Bemerkungen, heben wir die, hier zum ersten Male entzifferte, altfranzösische Chanson (aus *Gerbert, de Cantu et Musica sacra, Tom. II.*) hervor, Notentafel, N. 3.

In der VI. Epoche, von 1380 bis 1450, finden wir zu Anfange weder in Italien, noch in Deutschland, England und sonst, mehrstimmigen Kirchengesang. Nur in Frankreich verbreitete der übellautende *Discantus (Déchant)* sich weiter. Da bildete das Bessere, der eigentliche Contrapunct, sich aus anerst in den glücklichen Niederlanden, an den Höfen der Grossen, und fand bald auch den Weg in die Kirche. Niederländer brachten die ersten im Contrapuncte geschriebenen Messen nach Rom. Im Jahr 1380 wird unter den Sängern der päbstlichen Kapelle der Niederländer Wilhelm Dufay (aus

Chimay, im Hennegau), als Tenor aufgeführt, wie zuerst Baini in dem Werke über Palestrina nachgewiesen, und lebt in Rom hochgeachtet bis 1432. Dies bestätigt überraschend die schon 1828 von Herrn Kiesewetter in der gekrönten Abhandlung „die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst" aufgestellte Ansicht, dass die Blüthe der neueren Musik nicht aus Italien, sondern aus den Niederlanden stamme (vgl. Rochlitz, für Freunde der Tonkunst, Bd. 4, S. 38 – 40); aber dort wurde die niederländische Kunstblüthe erst mit Johann Ockenheim (1420) begonnen, und nun nimmt man vor diesem schon eine ältere Schule wahr, aus welcher Dufay selber kam (S. 45). In den Werken derselben ist die Harmonie durchaus rein, der Contrapunct meist über einen „*Tenor*", Choral, oder ein weltliches (oft ganz gemeines) Lied gesetzt; die Compositionen sind meist 4-, seltener 3- und 5stimmig. Sehr schätzbar und dankenswerth muss man die auf den Notentafeln 5, 6, und 7 hier zum ersten Male mitgetheilten Proben aus den Messen *se la face ay pale, Ecce ancilla Domini* und *L'homme armé* von Dufay, aus der Messe *Dixerunt discipuli* von Eloy *) und *L'homme armé* (dreistimmig) von Vincentius Faugues, nennen.

Die VII. Epoche, 1450 — 1480, nach Ockenheim genannt, zeigt uns die Niederländer im vollen Besitz des Contrapunctes, der jetzt schon in künstlichen Verschlingungen sich hervorthut. Für den grössten Meister dieses Stiles galt Johannes Ockenheim (Ockeghem), im Hennegau zwischen 1420 und 1430 (wahrscheinlich zu Bavay) geboren, von dessen Jugend und Lehrern nichts bekannt ist. Um 1455 war Josquin in seiner Schule. Im Jahr 1476 finden wir Ockenheim als *Thesaurarius* in der Abtei St. Martin zu Tours in Frankreich, berufen durch König Ludwig XI. Dort lebte er noch 1512 und

*) D. h. Eligius, vermuthlich Egidius Binchois, ein Niederländer, s. Kiesewetter, S. 116.

scheint gestorben zu seyn 1513. Von seinen gewiss zahlreichen Schülern werden acht namhaft angeführt, unter ihnen der berühmte Josquin des Prés. Neben ihm wird auch anderer Niederländer gedacht. Die Arbeiten dieser Männer unterscheiden sich durch grössere Gewandtheit und Reichthum der Erfindung; Umkehrungen, Nachahmungen, Fugen, Canon kommen in mancherlei Gestalt vor, manchmal in räthselhafte Formen gehüllt. Aber nicht Alles, was sie lieferten, waren Räthselkanones, wie Hr. K. sehr überzeugend darthut (S. 52), insbesondere durch Mittheilung des *Kyris* und *Christs* (4-stimmig) aus den Messen *Ad omnem tonum* und *Gaudeamus*.

Die VIII. Epoche, Joaquin, reicht von 1480 – 1520. Niederländer verbreiteten und lehrten damals die Musik in Italien, namentlich in Neapel seit 1470; an den Hofen entstanden Kapellen; schon Julius II, Papst von 1503 – 1513, und besonders der kunstliebende Leo X. (1513 bis 1521, nicht 1517, wie S. 55 durch Druckfehler steht) *) berief Niederländer in grosser Anzahl nach Rom, und die Erfindung des Notendruckes mit beweglichen Typen, durch Ottavio Petrucci aus Fossombrone im Kirchenstaat (1502), leistete der Verbreitung edler Tonwerke grossen Vorschub. An der Spitze der Meister jener Zeit steht Josquin des Prés (*Jodocus Pratensis*), aus Cambray oder Condé, nicht aus Prato in Toscana, (wie einige Italiener behaupten,) unter Ockenheims Leitung (1455) gebildet, Sänger in der päpstlichen Kapelle unter Sixtus IV (1471 – 1484), dann wieder in Cambray, 1498 am Hofe König Ludwigs XII von Frankreich, später in Brüssel, zuletzt Hofkapellmeister Kaiser Maximilian's I., gestorben 1515. Sein reicher, tiefer Geist erregt Nacheiferung bei Deut-

*) Derselbe Fehler findet sich in Kandler's Palestrina S. 60 Note, so wie dort S. 53 für Johannes XVII. zu lesen ist Johannes XXII. und S. 1 das Jahr 1557 mit dem richtigen 1527 (Zug des Karl von Bourbon) vertauscht werden muss.

schen und Italienern Costanzo Festa ist der erste namhafte Contrapunctist in Italien, als Sänger angestellt in der päpstlichen Capelle um 1511.

Sehr unvollkommen waren noch die bloss zur Verstärkung dienenden Instrumente, obgleich ihre Zahl nicht eben geringe erscheint (S. 58 f.).

So gelangen wir zur IX. Epoche (1520–1560), die uns Hadrian Willaert, einen Niederländer, erst (1518) in Rom, dann in Venedig, seit 1527 als Kapellmeister bei der St. Marcus-Kirche zeigt, wo er bis zu seinem Tode (1563) thätig ist. Er setzt zuerst für mehrere (6 oder 7) Stimmen und zwei oder drei Chore, und gründet eine in der Folge eigenthümlich hervortretende Kunstschule. In Deutschland thun sich tüchtige Setzer (Johann Walther und Ludwig Senfl, an den Höfen zu Wittenberg und München) hervor. Giuseppe Zarlino, Willaert's Schüler, versucht sich mit Glück in der Theorie der Musik, während Henricus Lorritus (*Glareanus*, d. h. aus Glarus) durch das *Dodecachordon*, Basel 1547, die acht Kirchentöne auf zwölf, seiner Ansicht gemäss, altgriechische Tonarten zurückzuführen strebt. Dagegen bringt die Erfindung des Madrigal's (um 1540), des weltlichen Gesanges, bald viele Veränderungen des Satzes, aus welchen endlich die Kammermusik entsprang. Auch Canzonen wurden jetzt sehr häufig gesetzt. Den höchsten Aufschwung geistlichen Gesanges zeigt die

X. Epoche, 1560 – 1600, welcher K. den Namen Palestrina (1524 – 1594) gibt. Die Lebensumstände dieses grossen Meisters werden, nach Baini, kurz angegeben, und seiner Hauptwerke, so wie der Nachfolger und Zeitgenossen gedacht. Unter diesen ragen hervor Andreas und Johannes Gabrieli zu Venedig, und Orlandus de Lassus aus Mons in den Niederlanden, der 1594 als Kapellmeister des Herzogs von Bayern zu München starb, der letzte grosse Tonsetzer seines Vol-

ken Italien wurde jetzt das Vaterland der Musik, obgleich Deutschland in Jacob Gellus und Hans Leo Hassler ehrenwerthe Meister aufzuweisen hat. Höchst merkwürdige Erscheinungen bietet die XI Epoche (1600 – 1610) dar. Fast zu gleicher Zeit entsteht zu Florenz die Monodie, darauf die Oper und zu Rom das Oratorium.

Claudio Monteverde, sonst ein tüchtiger Contrapunctist, erlaubt sich im dramatischen Stil grosse Freiheiten. Sein Orpheus (1607) gibt das Vorbild für eine später mehr entwickelte Richtung. Dies war die Operngattung, welche in der XII. Epoche (1610 – 1680), genannt nach Giacomo Carissimi, dem Erfinder oder doch Verbesserer der Kammer-Cantate, fast ausschliessend hervortritt. Jetzt verdrängt die Cantate das Madrigal, und daneben bildet sich die Form der Arie.

Mit der XIII. Epoche, (1680 – 1725), Scarlatti, gelangt der Opernstil in Italien zu hoher Ausbildung. Alessandro Scarlatti, geboren in Neapel (oder in Sicilien) um 1650, geniesst zu Rom Carissimi's Unterricht, entwickelt sich zu einem gründlichen Contrapunctisten und dringt zugleich tief ein in das Wesen der Oper, durch eigne Anschauung in Florenz, Venedig, München und Wien, componirt dann zu Rom mehre ausgezeichnete Opern, wird als Hofkapellmeister nach Neapel berufen, bildet vortreffliche Schüler und stirbt hochgeehrt 1725. Ihm verdankt man die Vollendung des Recitativs und der Arie.

Unter den Zeitgenossen sind zu nennen Antonio Lotti und Benedetto Marcello zu Venedig, Francesco Conti und Antonio Caldara zu Wien. Vorzügliche Sänger bilden sich in den Schulen von Bologna, Rom, Florenz und besonders zu Neapel. Doch findet die XIV. Epoche (1725 – 1760), welche den Namen der neuen Neapolitanischen Schule, des Leonardo Leo und Francesco Durante trägt, in der Form der

Melodie, die rhetorisch geregelt wird, besonders in der Arie, noch Manches zu verbessern, und auch die Orchester werden bereichert, namentlich durch Blase-Instrumente. Leider (S. 88) fand der Theaterstil jetzt Eingang in die Kirche, wo der Ernst nur noch durch die Orgel erhalten bleibt. Desto grösser und eigenthümlicher stehen die Deutschen in ihren Choralen und Oratorien da. „Händel und Johann Sebastian Bach, sagt schön Hr. K. (S. 90) haben eine eigene Periode begonnen und beschlossen.“ Auch die Instrumental-Musik wird von Deutschen vorzugsweise ausgebildet. Namentlich aber ist die Hauptrichtung der XV. Epoche, 1760 – 1780, durchaus deutsch. Christoph Ritter von Gluck, geboren 1714 in der Oberpfalz, gestorben zu Wien 1787, erkannte, dass die Oper einer Verbesserung bedürfte, und zeigte 1764 zu Wien durch seinen Orfeo das Beispiel einer mehr auf den Ausdruck, als auf den Prunk der Gesangstücke berechneten Oper, ging 1772 nach Paris und führte dort seine Iphigenia in Aulis und Tauris, dann die Armide auf, welche über die Franzosen Lully und Rameau und den Italiener Piccini den ruhmvollsten Sieg errangen. In der XVI. Epoche, (1780 – 1800), führen Haydn und Mozart Instrumentalmusik und Oper auf den Gipfel, für welche in der XVII. Epoche, (1800 – 1832) Beethoven und Rossini mit reicher Erfindungskraft neue Bahnen eröffnen. Freilich liegt hier der Irrthum sehr nahe. „Indess ist die Macht der Instrumente und der Ueberraschungen allmählig auch wieder überschätzt worden; man überbot die Vorgänger und überbot sich selbst im Ringen nach Effecten; ein gefährlicher Luxus schlich sich ein; — — — — Unter der Hand des Genius freilich gedeiht jede Gattung in seinem Stile: aber sein Beispiel ist darum nicht immer ein erspriessliches für die Kunst; ein übermässiger Gebrauch der Kunstmittel verwöhnt sehr bald die Zeitgenossen; ihre Wirkung ist nicht bei jeder wiederholten Erscheinung mehr dieselbe, und zwei mal zwei ist endlich nicht mehr vier.“ (S. 98). Mit der ernsten Betrachtung, ob

die Tonkunst, gleich ihren Schwesterkünsten, nach der Blüthenzeit jetzt ihrem Verfall entgegeneile, schliesst der Verfasser, dessen Worte (S. 99) wir mit Ueberzeugung zu den unsrigen machen. „Sollte einst die schöne Kunst sinken, so müsste sich auch dann der oft wiederholte Spruch bewähren: „„Wo irgend die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler verfallen.““ Wir eher wollen uns gern überreden lassen, von diesem Puncte noch sehr fern zu stehen.“ —

Der Anhang enthält nach einer Uebersicht der Epochen grössere Anmerkungen, über die altgriechische Musik (S. 108), die Neumen (S. 113), Hucbaldus und Hermannus Contractus u. s. (S. 115)

Mit dem Gefühle der Anerkennung und Dankbarkeit scheiden wir von diesem in aller Kürze so reichhaltigen und belehrenden Werke. Wie vieles Tüchtige und Scharfsinnige hier geboten sei, muss schon die Angabe des Inhaltes darthun; selbst für denjenigen, welcher durch eigne Forschung auf diesem schwierigen Felde, zu abweichenden Ansichten gelangt seyn möchte, findet sich überall Anlass zur Prüfung und Berichtigung des Gefundenen, und jedenfalls bleibt die Gesammtansicht des Gegenstandes in ihrem hohen Werthe.

II.)

Palestrina; von Kiesewetter.

Wenn das Kiesewettersche Werk einer Sammlung geistreicher Umrisse zu vergleichen ist, so macht die Darstellung **Palestrina's** dagegen Anspruch auf den Namen eines ausgeführten Gemäldes. Und doch ist, was hier vorliegt, selbst nur ein Auszug aus dem grossen Werke: *Memorie storico-critiche della Vita e delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, — detto il Principe della musica; compilate da Giuseppe Baini, Sacerdote Romano, Capellano Cantore e Direttore della capella pon-*

Vatikan mit dem Titel eines Kapellmeisters im Vatikan, ausserdem aber sehr angesehen seiner vortrefflichen Messen wegen, deren er 1554 einen Band drucken liess und dem Papste widmete. Er nahm eine wackere Lebensgefährtin, Lucretia, die ihm vier Söhne beschte, Angelo, Rudolfo, Sillo und Igino. Die drei erstern widmeten sich gleichfalls der Musik. Igino, der allein den Vater überlebte, verstand nur, nach des Vaters Tode Geld zu erwerben durch (selbst betrügerischen) Verkauf der väterlichen Werke. Auf ausdrücklichen Befehl Julius III. tritt Palestrina am 13. Januar 1555 in das Collegium der päpstlichen Sänger. Bald darauf starb der Papst, und Palestrina's besonderer Gönner, Papst Marcellus II., der ihm folgte, verschied schon nach 21 Tagen. Der neue Papst Paul IV. (1555 – 1559) wollte keine verheiratheten Sänger in seiner Kapelle dulden, und entliess am 30. Juli 1555 Palestrina nebst zwei Andern. Darauf wird Palestrina am 1. October 1555 Kapellmeister der Lateranensischen Hauptkirche, und ist hier fünf Jahre hindurch (bis zum 1. Februar 1561) auf des Erfolgreichsten thätig. In diese Zeit fallen ein Band vierstimmiger Lamentationen des Jeremias, Magnificat zu 5 und 6 Stimmen, Improperia und *Crux fidelis*, am Charfreitage 1560 zuerst aufgeführt, und seitdem bis auf unsre Zeit alljährlich in der päpstlichen Kapelle wiederholt. Von dem Kapitel der liberianischen Hauptkirche, S. Maria Maggiore, eingeladen, übernahm Palestrina 1561 den Chor derselben als Kapellmeister, und leitete ihn bis 1571; dies war für ihn die Blüthenzeit des Schaffens. Zu dieser Zeit kam auf dem seit 1562 wieder versammelten Concilium von Trident die Reinigung der Kirchenmusik zur Sprache. Weltliche, unheilige Lieder waren den Messen zum Grunde gelegt, und durch contrapunctische Verschlingungen oft der heilige Text der Gesänge ganz unverständlich geworden. Fast hatte man beschlossen, alle Figural-Musik aus der Kirche zu verbannen. Da setzte der Papst 1565 eine Commission von acht Cardinälen ein, welche die Sache prüfen sollte. Zuerst wurden die weltlichen Lieder völlig ausgeschlossen,

alsdann untersucht, ob nicht Verständlichkeit der Worte sich mit harmonischer Vielstimmigkeit verbinden lasse, und Palestrina, an dessen Improperien und Crucifixus man sich rühmend erinnerte, aufgefordert, eine Probe im einfachen, edlen Stile zu liefern. Er schrieb nun drei Messen, jede zu 6 Stimmen. Die dritte insbesondere erhielt den allgemeinen Beifall des Papstes und der Cardinäle. Es ist diejenige, welche Palestrina 1567 mit einigen andern dem Könige Philipp II. von Spanien widmete, und zum Andenken seines verklärten Gönners *Missa Papae Marcelli* nannte.

Dies ist der kurze Inhalt der vortrefflichen Auseinandersetzung Baini's (S. 10 – 51) über diese hoechst wichtige Angelegenheit. Dass Palestrina damals in der That die Figuralmusik gerettet habe, liegt am Tage, wenn auch die gewöhnliche Annahme von einem Beschluss, den schon Papst Marcellus gegen dieselbe beabsichtigt, und nach Anhörung dieser Messe zurückgenommen habe, in Nichts sich auflöset. Ueber den Anlass jener Anklagen der damals gewöhnlichen Kirchenmusik genügt es, zu bemerken, dass die Tonsetzer des 15. und 16. Jahrhunderts gewöhnlich zum Thema ihrer Messen Melodieen der beliebtesten Volksgesänge nahmen, nach welchen jene alsdann genannt wurden. Dergleichen waren: *Mio marito mi ha infamato*, *Baciatemi o cara*; *Il Villano geloso*; *L'Amico o Madama*, *O Venere bella*; *Io mi son giovanetta*; *Adieu mes amours*; *Baisiez moi* u. s. w. Kein Zweifel, dass man so unheilige Themen auch durch allen Figurenschmuck herauserkennen musste, und so sehen wir schon damals die Kirche im Kampfe gegen eine auch zu unserer Zeit leider nicht unbekannte Verkehrtheit, Weltliches an heiliger Stätte einzuschwärzen. (Vgl. über katholischen Kirchengesang, Cäcilia, Bd. 17, S. 148) Palestrina's herrliche Schöpfungen sind das gültigste Zeugniss dafür, dass Kunst an sich dem Heiligen nicht widerstrebt, wenn nur Aechtes und Wahres ihr zum Grunde liegt. Das Aechte kann jedoch nur die Begeisterung eines tief religiösen Gemü-

thes in's Leben rufen, and daher bleibt auch uns nur die Rückkehr zu dem Kirchlichen und Ernsten übrig, wenn nicht die geistliche Musik ihren Charakter allmählig ganz einbüssen, und weltliche Form annehmen soll, wes für Andacht und Religion selbst keinesweges gleichgültig erscheinen kann.

Palestrina genoss nunmehr einer allgemeinen Anerkennung, und Papst Pius IV. ertheilte ihm die, für ihn neugeschaffene, Stelle eines Tonsetzers (*Compositore*) der päpstlichen Kapelle, (1565,) worin auch Papst Pius V., so wie dessen Nachfolger ihn bestätigten. Während dieser Zeit finden wir den grossen Meister unaufhörlich thätig im Hervorbringen geistlicher und weltlicher Werke.

Ueber den ernsten Kirchenstil und die Unzweckmässigkeit voller Orchesterbegleitung zu heiligen Gesängen macht Baini (S. 61 und 62) sehr gute Bemerkungen. „Die Kirchenmusik" sagt er, „kehre zu ihrer ursprünglichen Pflicht zurück; sie gehorche, wie sie soll, dem Geiste und verachte die weltlichen Melodieen; sie lasse dem Theater seine militärischen Banden, sie begnüge sich mit jener unschuldsvollen Milde, die das Herz rein, den Sinn lauter und in Gottesfurcht erhält, und sie wird sich nimmermehr über die bitteren Vorwürfe wegen ihres Verfalle beklagen dürfen. Sie wird wieder Ansprüche auf jene Vollkommenheit machen dürfen, die sie erreichte, als der Genius Pierluigi's mit den harmonischen Klängen der menschlichen Stimmen ihr das Ziel des wahrhaft Schönen und Erhabenen anwies. — Ihre edle, grosse, erhabene Einfachheit, ihre natürliche, würdevolle Grösse, ihre unübertreffliche Schönheit muss Jeder fühlen, welcher den Tempel des Herrn als ein Bethaus, als einen dem Lobe Gottes geweihten, heiligen Ort verehrt. Hier wird Jeder, der sie hört, er sei einheimisch, oder fremd, er sei gebildet oder unwissend, er sei ein freier Mann oder Sclave der Leidenschaft, durch solche Musik erbaut. Jeder erkennt darin die Sprache der Andacht, des Gebetes zum Herrn, das

Lob des Allerhöchsten. „D a s i s t d i e M u s i k!" rief Maestro P a e r (1805) in der Sixtinischen Kapelle wunderbar ergriffen, „das ist die göttliche Musik, die ich lange suchte, die meine Phantasie nirgends finden konnte, von der ich aber wusste, dass sie da seyn müsse!" — Auch an dem Hofe zu Ferrara wurde Palestrina von dem Kardinal I p p o l i t o d' E s t e freundlich aufgenommen, und widmete dafür demselben 1569 einen Band 5-, 6- und 7-stimmiger Motetten, über deren Werth sich Baini sehr günstig ausspricht. Im Jahr 1571 starb G i o v a n n i A n i m u c c i a, Kapellmeister zu St. Peter im Vatikan. Da berief der Kardinal Alessandro Farnese unsern Meister zu dieser Stelle, der bald darauf auch in Dienste der von dem heiligen F i l i p p o N e r i gestifteten Väter des O r a t o r i u m s trat. Schüler bildete Palestrina im Ganzen s i e b e n, nämlich seine drei Söhne, die früh starben, A n n i b a l e S t a b i l e, A n t o n i n D r a g o n i di Meldola, A d r i a n o C i p r e r i und G i o v a n n i G u i d e t t i. (B. S. 71). Endlich eröffnete Giovanni Maria N a n i n i eine M u s i k s c h u l e zu Rom, an welcher Palestrina Theil nahm. Aus ihr sind vorzügliche Talente hervorgegangen, und in allen lebte und wirkte der Geist Palestrina's. Selbst die spätere venezianische Schule erfuhr diesen gewaltigen Einfluss. Eine Reihe vorzüglicher Werke Palestrina's entstand immerfort in dieser Periode. Wir vermögen nicht, Baini hier Schritt vor Schritt zu folgen, wenn unser Bericht nicht alles Mass überschreiten soll. Es sind mehrere Bände Motetten und Messen, besonders aber die am 15. August 1585 in St. Maria Maggiore vor dem neuen Papste S i x t u s V. zum erstenmal aufgeführte 6 stimmige Messe *Assumpta est Maria*, die als eines der besten Werke Palestrine's noch heute in grossen Ehren steht, wie sie damals allgemeine Bewunderung erregte. Darauf setzte er 1587 die erste L a m e n t a t i o n für die päpstliche Kapelle, welche er mit andern Lamentationen und einem Verse des 50 Psalmes, *Miserere mei Deus* im Jahre 1588 Papst Sixtus dem V. widmete. Bei dieser Gelegenheit zählt Baini (S. 96) die berühmtesten Composi-

tionen des *Miserere* auf. Im Jahre 1514 unter Leo X. wurde zuerst in der Charwoche dieser Psalm von ungenanntem Meister aufgeführt; bald darauf (1517) nach Costanzo Festa's Musik; dann folgt Luigi Dentice (um 1550); unter den Spätern sind zu nennen Nanini, Felix Anerio und besonders Gregorio Allegri (1629), dessen Miserere bald über alle frühern den Sieg errang, und Mittwoch und Freitags in der Charwoche gesungen wurde. Auch Alessandro Scarlatti schrieb (1680) ein Miserere, desgleichen Tommaso Bei (1714), Tartini (1768), endlich Baini selbst (1821). Jetzt wird alljährlich dieses letztere mit denen von Allegri und Bai aufgeführt. Jedes Jahr wird (seit 1815) am Mittwoch der Charwoche die 1588 gedruckte erste Lamentation Palestrina's, und am Grünendonnerstage die erste noch nicht gedruckte, welche er 1587 setzte, gesungen. — Hierauf schrieb Pelestrina eine Reihe von Hymnen, welche Baini mit dem grossten Lobe schmuckt. Dann werden seine Ausdrücke oft überschwänglich, wie es im Strom des Bewunderns so leicht geschieht, und man muss, wenn auch lächelnd, den nüchternen Einwürfen Kendler's (S. z. B. die Bemerkung S. 99) Recht geben. Im Jahr 1590 widmete Palestrina dem neuen Papste Gregor XIV. eine Sammlung von Motetten, mit welcher auch das berühmte achtstimmige *Stabat mater* und das *Cantinum S. Virginis* verbunden war. Der erste Theil des *Stabat mater* wird noch alle Jahre zum *Offertorium* des Palmsonntage gesungen. Der Papst vermehrte nun Pelestrina's Einkommen im März 1591 auf jährlich 288 Scudi, die ihm bis an sein Ende blieben.

Eine Sammlung: *Magnificat* und eine: *Offertoria* gehören zu Pelestrina's letzten Werken (1591 und 1593). Gegen Ende seines Lebens erfuhr er nach manches Freundliche von hohen Personen, welches er stets dankend erwiederte. Das Leben hatte auch ihn nicht über Rosen geführt. Er wusste jedo kleine Huld des Geschickes zu schätzen. Zu Anfang des Jahres 1594 erkrankte der alte

Meister. Sein Freund, der heilige Filippo Neri, verliess ihn bei zunehmender Gefahr keinen Augenblick, und sprach ihm Worte des Trostes und Heiles zu. Am Morgen des 2. Februars 1594, am Feste der Reinigung Mariä, verschied er ruhig und selig. Sein Leichenbegängniss war sehr feierlich. Man begrub ihn zu St. Peter im Vatikan vor dem Altar der Apostel Simon und Jude. Sein noch ungedruckter Nachlass blieb in den Händen seines Sohnes Igino, der ihn, nicht immer rechtlich verfahrend (S. 119), theilweise zum Druck beförderte.

Von den gedruckten Werken gibt Baini im XIII. Abschnitt Nachricht, und zählt dann im XIV. auf, was sich in der päpstlichen Kapelle in den Archiven des Lateran, Vatikan, der Kirche St. Maria in Vallicella, in der Bibliothek des Collegio Romano so wie in der Vatikanischen Bibliothek noch an ungedruckten befindet (S. 126 - 138). — Eine sehr dankenswerthe Nachweisung, an welche sich Nachrichten über untergeschobene Werke und Einiges in Bezug auf Einwürfe Aelterer und Neuerer gegen die anerkannten schliessen. Der ungedruckten Werke findet man noch eine beträchtliche Anzahl *), unter ihnen Stücke von grösster Trefflichkeit. An die vorher erwähnte Uebersicht des frühern Musikzustandes schliesst sich dann (S. 167 - 172) eine Darstellung der zehn verschiedenen Stilarten, welche Baini in Palestrina's Werken gefunden haben will. Er steigt von dem kunstreich über-

*) Den Beweis liefert namentlich (S. 175 und 176) das Verzeichniss aller Werke Palestrina's, wie dieselben von Baini, zum Behuf einer zu besorgenden vollständigen Ausgabe, nach unserm Musiksystem in Partitur gebracht worden sind. Hier finden sich 3 Bücher Motetten, 1 Buch Hymnen, 2 Bücher Lamentationen, 1 Buch *Magnificat*, 1 Buch *Litanie*, 2 Bücher Messen: Alles noch ungedruckt. Mit dem Gedruckten zusammen bilden sie 36 Bände. Mit einer solchen Ausgabe würde die Welt freilich das dankenswertheste Geschenk erhalten.

ladenen Dankel der frühesten Werke auf zu der eiebenten, vollendeten Art, zu welcher die *Missa Papae Marcelli* gehört, und gibt einer jeden unter den andern besondere Schattirungen, wie Klarheit, Zierlichkeit, Lebhaftigkeit (*allegrezza*) und dgl. Schon Kandler erklärt sich mit diesen Trennungen nicht einverstanden, und in der That fällt es echwer, sich von jeder Art eine deutliche Vorstellung zu machen, namentlich, wenn es beisst (vom zehnten Stil, S. 172): „dieser ist eine Vermischung des zweiten, achten und neunten Stils " Allerdings schreibt kein Dichter oder Setzer während eines langen Lebens immer gleich. Aber man bat sich vorzusehen, damit nicht statt der nothwendigen Verschiedenheit des Charakters in verschiedenen Lagen und Stimmungen, die durch das Kunstwerk selbst bedingte Verschiedenheit (z. B. eines Madrigales und Motette's) sich als eigene Stilart verdränge. Wir sind weit entfernt, dem würdigen Baini solche Verwechselungen Schuld zu geben. Desto leichter könnten Leser hinein verfallen. Sehr richtig bemerkt Kiesewetter (Geschichte der Musik S. 69), dass man für Baini's Ausdruck Stil immer das Deutsche „Setzart oder Schreibart" gebrauchen müsse, die gar wohl an verschieden genannt werden könne, wenn auch Palestrina's Stil nur Einer sei und bleibe. Aber Beispiele jeder Schreibart würden die Sache allein zur Klarheit führen, während jetzt nothwendig viel Unbestimmtes in den Vorstellungen der Leser zurückbleibt. Eine chronologische Reihenfolge der Kapellmeister an den drei Hauptkirchen Rom's: St. Johann in *Laterano*, St. Peter in *Vaticano* und St. Maria Maggiore, nach den Quellen entworfen, macht (S. 177) den Beschluss.

So reich an Belehrung und neuen Aufschlüssen ist dieses Werk. Böte es über Palestrina's persönlichen Charakter, über seine Neigungen und Ansichten eben so viel Auskunft dar, als über dessen Werke, so dürften wir es auch als Biographie zu den anziehendsten stellen. Aber die Sorglosigkeit der Zeitgenossen des Meisters,

Krieg und Verwüstung beben uns fast aller Erinnerungen dieser Art, — das eigentlich Belebenden in solcher Darstellung, — beraubt. Nur in den Werken tönt noch das edle Gemüth, die grosse Seele des Mannes, und wird so fort leben durch die Jahrhunderte.

III.)

Gabrieli; von Winterfeld.

Von einem hohen Gesichtspunct ausgehend und diesen nie aus den Augen verlierend, hat Hr. v. Winterfeld den Johannes Gabrieli und seine Zeit dargestellt. Ihm ist die Kunst nichts Vereinzeltes, sondern die Blüthe aller menschlichen Bestrebungen, und zu ihrer genaueren Kenntniss trachtet er deshalb nach klarer Einsicht in das Gedanken- und Gefühlsleben der Zeit, so wie der besondern Heimath, welcher sie entstammte. Daher erscheint Gabrieli hier gleichsam nur stellenweise in dem Gemälde der geistig-sittlichen Entfaltung Italiens und namentlich Venedigs am Schlusse des sechzehnten Jahrhunderts, aber er tritt überall auf mit der Bedeutung, welche die Kunstgeschichte ihm mit Recht zuschreibt. Freilich ist eben dadurch der Plan des Werkes sehr in das Breite gerathen, und man müsste diese Ausdehnung eines, wenn auch umfangreichen Stoffes beklagen, hielte nicht die immer lebendige, geistreiche Darstellung des Verfassers uns bis zum Ende fest, selbst da fest, wo wir von seinen Ansichten uns nicht überzeugt finden. Dazu kommt der geschichtliche Blick, das Hervorheben des Menschlichen und eine Fülle ästhetischer Bemerkungen, durch welche das Buch selbst dem nicht musikalischen Leser bedeutend werden muss. So wagen wir denn nichts, wenn wir diese Arbeit, die der Verfasser bescheiden als Mitarbeit an dem grossen Werke der Kunstgeschichte bezeichnet, auch für die Zukunft dauernden Einfluss vorhersagen, so wie kein Verständiger sich von dem Buche trennen wird, ohne ein dankbares Gefühl gegen den Verfasser, der selbst

Bekanntes auf anziehende Weise in neues Licht zu stellen gewusst. Der erste Band besteht aus sechs Hauptstücken und zwei Beilagen, der zweite aus nur zwei, aber sehr grossen Hauptstücken und drei Beilagen.

Das erste Hauptstück „Venedig und die Kirche des heiligen Marcus im sechzehnten Jahrhundert" entwirft ein klares Bild des grossartigen Staatslebens jener wunderbaren Inselstadt, geknüpft an deren Hauptkirche, St. Marcus, welche, gegründet 827, aus den Trümmern herrlicher erbaut von 977 – 1071, auch in der Folge öfters erneuert und 1148 unter dem Degen Domenico Morosini mit dem gewaltigen St. Marcusthurm geschmückt, beständig Zeugniss ablegt von dem Glanze, aber auch von den Wechselfällen Venedigs.

Der Verfasser hat diesem Abschnitt grosse Vorliebe zugewandt, und es wäre somit unbillig, mit ihm zu rechten über die Ausführlichkeit mancher Darstellungen, die, z. B. (S. 8 – 12) die Händel mit Papst Paul V. (Borghese) im Jahr 1605, nicht viel mit Gabrieli und der Tonkunst zu thun haben.

Das zweite Hauptstück (S. 19 – 33) macht uns bekannt mit „Venedigs Anstalten für kirchliche Tonkunst, und den älteren Tonmeistern bis auf Johannes Gabrieli."

Wahrscheinlich erhielt die St Marcuskirche gleich nach ihrer Gründung einen Sängerchor, ohne dass jedoch die Häupter des Staates vorzügliche Aufmerksamkeit auf denselben richteten. Im Jahr 1318 endlich wird Meister Zucchetto als Organist von St. Marcus genannt, und seitdem ist die Namenreihe seiner Nachfolger ohne Unterbrechung bis zu den neuesten Zeiten aufbehalten. Wahrscheinlich ist in jenem Jahr auch die erste Orgel in der St. Marcuskirche (von einem Deutschen) errichtet, obgleich es schon früher Orgeln in Venedig gab (S. 20). Ueber die Beschaffenheit dieser ältesten Orgeln und nachmalige Verbesserungen wird manches Beachtenswerthe

mitgetheilt. Im Jahr 1491 besass die Kirche zwei Organisten und ein geübtes Sängerchor, aber der Anfang des 16. Jahrhunderts erst braebte den heiligen Gesang dort zur eigentlichen Blüthe. Am 12. December 1527 wird Adrian Willaert aus Brügge in Flandern zum Sängermeister in St. Marcus erwählt, von dem eine tiefsinnige, hochst eigenthümliche Entwickelung beginnt. Willaert hatte in Paris erst die Rechte studirt, dann den musikalischen Unterricht des Johannes Mouton, eines Schülers des berühmten Josquin des Prés, genossen. Seine vorzüglichsten Schüler wiederum sind Giuseppe Zarlino, der Manches über Tonkunst geschrieben, und Cyprian de Rore, geboren zu Mecheln, 1516, gestorben 1565, beide Nachfolger ihres Meisters, und, besonders der letztere, auch als Setzer ausgezeichnet. Nicht minder besass die Kirche treffliche Organisten, Jacquet von Berghem, der letzte Niederländer, welcher an derselben diente, Hieronymus Parabosco und Claudio Merulo von Correggio (geboren 1532), unter welchen besonders der letztere bis zu seinem Ende (vermuthlich 1604) grosses Ansehen genoss.

Mit dem dritten Hauptstück (S. 34 - 53) „Johannes Gabrieli, dessen Lebensverhältnisse und Zeitgenossen" nimmt die Hauptaufgabe des Ganzen ihren Anfang. Bald aber zeigt sich, dass des eigentlich Biographischen nicht viel sein könne, aus Mangel an Nachrichten. Johannes Gabrieli wurde zu Venedig, wahrscheinlich gegen die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, geboren, und der Name deutet auf Abstammung von einem edlen Geschlechte. Sein Oheim, Andreas Gabrieli, einer der ausgezeichnetsten Tonkünstler seiner Zeit, wurde 1556 als Organist an der zweiten Orgel der St. Marcuskirche angestellt, und behielt diese Stelle dreissig Jahre.

Es war damals die Blütbenzeit Venedigs, dem die Liga von Cambrai (1508) zwar den Einfluss auf die grossen Staaten Europa's, aber nicht Selbstgefühl und Volkskraft

geraubt hatte. Das Siegesfest wegen des Seetreffens bei Lepanto gegen die damals noch gefürchteten Türken (1571), alsdann der Empfang Heinrich's III., Königs von Frankreich (1574), geben Anlass zu grosser Pracht, und dabei auch zu musikalischen Hervorbringungen Andreas Gabrieli's. Im Jahr 1584 wird derselbe zum ersten Organisten an St. Marcus ernennt. Der Nürnberger Hans Leo Hessler, später als Tonsetzer in Deutschland hochberühmt, kam in demselben Jahre nach Venedig, um Andreas Unterricht zu geniessen, und wird Johannes Gabrieli's inniger Freund. Dieses Verhältniss blieb nicht ohne merkwürdige Folgen, so wie denn Johannes Gabrieli schon 1575 als tüchtiger Tonsetzer auch in Deutschland Ruf und dadurch die Zuneigung der edlen Fugger, besonders der Sohne des Marcus Fugger, Jacob und Georg, besass. Ob er selbst Deutschland besuchte, ist ungewiss. Nach seines Oheims Tode (1586) wird Joh. Gabrieli Organist der ersten Orgel von St. Marcus. Im Jahre 1597 am 4. Mai feierte der Doge Marino Grimani die Krönung seiner Gemahlin Morosina mit verschwenderischer Pracht. Die Beschreibung derselben (S. 43—46) gehört zu den lebendigsten Stellen des Buches, (obgleich die Tonkunst dabei keine hervorleuchtende Rolle spielt,) weil der eigene, hochstrebende Sinn des Freistaates darin abermals, kurz vor dem Erlöschen, hervortritt. Spät erst erwachte hier die Liebe zur Tonkunst, und alsdann mit starker Neigung zu dem leidenschaftlichern Character der damals zuerst versuchten Oper. In diese Richtung hat Johannes Gabrieli eingegriffen, aber auf seine Weise Sein Ruhm war zu Anfange des 17. Jahrhunderts weit verbreitet. Im Jahr 1609 kam Heinrich Schütz, geboren zu Köstritz im Vogtlande den 8. October 1585, gestorben 1672 als Kurfürstlich Sächsischer Hofkapellmeister zu Dresden, nach Venedig, um Gabrieli's Schüler zu werden. Bis zu des Meisters Tode, 1612, verliess er denselben nicht, und bekannte stets mit grosser Ehrfurcht, wie viel er ihm verdanke.

Ausserdem wird als Schüler des Johannes Gabrieli genannt sein Landsmann Aloysio Grani, und als Amtsgenossen von Auszeichnung Balthasar Donato, als Sängermeister, nach Zarlino's Tode (1590), Johannes Croce, erst (1595) Mithelfer, dann 1603 Nachfolger des Donato, endlich Julius Cäsar Martinengo aus Verona (1609), Croce's Nachfolger, dem wiederum 1613 Claudio Monteverde aus Cremona, als Neuerer in der Tonkunst sattsam berufen, folgte. Auf diese Einzelheiten beschränkt sich fas- Alles, was wir über Johannes Gabrieli's Bildung und Schicksale wissen. Nun macht der Verfasser grosse Anstalten, um über die innere Entwickelung seines Geistes höhere Klarheit zu verbreiten.

Dies geschicht durch das vierte, fünfte, 6te und 7te Hauptstück. Sie handeln: über „den gregorianischen Kirchengesang, dessen Bedeutung und das Verhältniss der alten belgischen Tonmeister zu demselben, sowie Adrian Willaert's, des Stifters der venedischen Tonschule, (S. 54 – 73)," die Kirchentöne (S. 73 – 108), Willaert's Schüler und Nachfolger: Cyprian de Rore, Zarlino, Claudio Merulo, Andreas Gabrieli und deren Verdienste um harmonische Entfaltung (S 108 – 124), endlich über die Rhythmik der ältern Tonmeister (S. 124 – 147)

Offenbar geht der Inhalt dieser Abschnitte weit hinaus über den Plan des vorliegenden Werkes, und gehört mehr zu einer selbständigen Geschichte der Tonkunst. Nicht minder liegt jedoch am Tage, dass gerade in diesen Untersuchungen über eine Reihe der schwierigsten Gegenstände, wesentlich der Werth des Ganzen begründet sei, und so wird der Fehler zum Lobe. In diesen Untersuchungen indess tiefer einzugehen, erlaubt weder der uns hier verstattete Raum, noch die mit der Sache selbst verbundene Dunkelheit, welche nur zunimmt, wenn man Einzelnes ausser dem Zusammenhange behandelt. Für diejenigen unserer Leser, welche dem Gegenstande selbst nicht fremd sind oder bleiben wollen, ist ohnedies ge-

naue Prüfung der genannten Abschnitte in ihrer ganzen Ausdehnung unerlässlich. Nur aufmerksam machen wollen wir auf die hohe Bedeutung, welche den Kirchentönen hier siegreich gerettet, auf den bedeutenden Werth, der dem Volksgesang in der Kirche zugesprochen wird, wobei des Verfassers kirchliches Bekenntniss nur hin und wieder in einem leisen Schatten, geworfen auf die katholischen Kirchengesänge, hervortritt, während die sinnvolle Mystik des katholischen Ritus sonst überall die lauteste Anerkennung bei ihm findet. Nicht zu übersehen ist ferner die Nachweisung, wie durch Cyprian de Rore die Chromatik eingeführt wurde, um dem Worte lebendigere Betonung, der Harmonie besondere Kraft zu verleihen (S. 115 ff.). Damit war nun freilich dem leidenschaftlichen Streben, folglich der Weltlichkeit, Eingang in die Kirche eröffnet, aber sehr richtig bemerkt Herr v. W. (S. 120.), dass es sich eben um Vermittelung, Sänftigung, Verklärung des Leidenschaftlichen handeln durch die Andacht des Gemüthes, welche dem Setzer freilich nie und nirgend fehlen darf. Diese Richtung bildet nun das Unterscheidende der venedischen Schule, während die römische bei Palestrina's heiligem Ernste beharrte. So steht die venedische Schule in der That der neueren Zeit näher, und beide Gabrieli, Oheim und Neffe, haben in diesem Sinne gewirkt, wenn es auch in Andreas Werken Hrn v. W. nicht gelungen ist (S. 121), chromatische Gänge aufzufinden. Nicht weniger lehrreich erscheint der Abschnitt über die Rhythmik, aus welchem wieder die Auseinandersetzung über Canon (S. 142), oder wie es damals hiess *Fuga* (ein mittelalterliches Wort für Jagd und Jagdrecht, s. *Du Cange*, *Glossar.*), als ein Treibjagen der Stimmen (die Regel ist *Canon*), Motette auf einen heiligen Spruch gegründet (*motetus* von dem franz. *mot*) und Madrigele (von *materialia*, weil sie irdische Gegenstände behandelten), welche beide jedoch bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts wesentlich nicht verschieden waren in Bezug auf Form und Behandlung

Mit dem achten Hauptstück kehrt der Hauptgegenstand zurück: „Johannes Gabrieli in seiner früheren künstlerischen Thätigkeit bis zum Ausgange des sechzehnten Jahrhunderts. Sein Verhältniss zu Palestrine und Orlando Lasso.“ (S. 147 – 196).

Sehr schön ist der Eingang über die innige Zusammengehörigkeit des künstlerisch Schönen und des Heiligen in der von himmlischen Gedanken durchwehten Tonkunst (S. 151). „So ist nun der Bund geschlossen zwischen zweien Künsten, welche an die zumeist entgegengesetzten Stoffe geknüpft (nämlich bildende Kunst und Musik) ihrem innersten Wesen nach einander zu widerstreben, scheinen. Das irdische Heiligthum der Kirche ist nicht mehr ein kaltes Sinnbild des Dauernden, des Ewigen in dem Wechsel des Zeitlichen, es ist eine Heimath des Lebens geworden. Die Töne verhallen nicht mehr flüchtig, ein leeror Sinnenrausch; wie dem ewigen Leben der Quell des irdischen zuströmt, sind sie, dem Stoffe nach, dessen eigenstes Bild, zu Verkündigern des ächten Seyns geworden; und verklingen sie auch schnell dem äussern Ohre, ihr Bild vermögen sie fest dem Gemüthe einzuprägen, das es in Glauben und Liebe bewahrt, in Hoffnung einer Zukunft entgegenschauend, wo einer seligen Gegenwart ewige Loblieder enttönen werden. So, in einem doppelten Gesichte, hat des Wesen des himmlischen Paradieses dem grossen Dichter sich erschlossen: Einen klaren Strom erblickt Dante, von dessen Ufern tausend Blumen hinausterblichen und sich spiegeln in ihm; leuchtende Tropfen sprühen aus ihm in die Kelche der Blumen; dann, durch ihren Duft erfrischt und berauscht, tauchen sie wieder hinab in die Fluth. Kaum aber hat nur der Saum seiner Augenlieder von jenen Tropfen getrunken, so thut in wachsendem Lichte seinem immer mehr gestärkten Auge die Schaar der Seligen sich kund, einer weissen Rose gleich, welche Duft des Lobes der ewigen Frühlingssonne zuhaucht, in welche die Schaar der Engel, Friede bringend, heilige Gluth anfachend, den

Bienen gleich sich hinabsenkt.“ (Dante, Paradies, Gesang 30, Vers 61 - 69 und G. 31, Vers 1 - 21).

So ist denn Figuralkunst und Chorgesang der Kirche eigen, und sehr richtig wird (S. 153) erinnert, dass zwar ein sorgfältig geübter Chor die Gemeinde vertreten, nie jedoch opernhafte Lebhaftigkeit des Ausdrucks den würdevollen Ernst, den innigen, tiefen Frieden des gläubigen, hoffnungsreichen Gemüthes verdrängen dürfe. Selbst Angst und Seelenkampf geben sich hier nicht in wild aufgeregten Klängen, sondern in dem grossartigen Ernst eines höheren Strebens kund. Dies war der Geist der kirchlichen Gesänge in der letzten Hälfte des 16. Jahrhundertes, und ihm entsprechen trefflich die Kirchentöne, die *Dur* und *Moll* so eigen mischen, und jedesmal in dem *Dur*- Accord schliessen, wenn auch in den so häufigen halben Schlüssen dem schliessenden Dreiklange der auf der Unterquinte seines Grundtones ruhende (harte oder weiche) Dreiklang vorangeht. Aber mit dem Schluss des Jahrhunderts griff Weltlichkeit der Gesinnung überall ein, und die Kirchentöne hörten auf, wenn auch in dem Choralwesen der von der Kirche Getrennten ein schwacher Nachhall sich erhielt. — Gabrieli's frühere Werke erschienen zu Venedig 1587 und 1597. In jener Sammlung finden sich Johannes G. Arbeiten mit denen seines Oheims zusammengestellt, in dieser ist der erste Theil der *Symphoniae sacrae*, sechs und vierzig Gesänge und siebzehn Instrumentalstücke. Die fünf geistlichen Gesänge der Sammlung von 1587 bewegen sich in drei Kirchentönen, dem äolischen, phrygischen, in ursprünglicher Höhe und Versetzung, und dem dorischen allein in der Versetzung. Drei derselben werden von dem Verfasser einer genauern Zergliederung unterworfen, wobei stets auf die Zugabe, die Beispielsammlung im dritten Theile verwiesen worden ist.

Diese letztere Sammlung gereicht dem Werke zur besondern Zierde, und verschafft dem Leser den Vor-

theil, mit eignen Augen zu sehen. Zugleich enthält sie eine Reihe anziehender Compositionen bequem in Partitur gesetzt, die man mit grösster Mühe vielleicht an wenig Orten Deutschlands so zusammen finden möchte. Auf ähnliche Weise betrachtet Herr von W. alsdann (S. 165 ff.) mehrere Stücke der zweiten Sammlung, Bittgesänge und Lobgesänge enthaltend. Das *Magnificat*, dessen einfache Grösse richtig erkannt ist, gibt Anlass zu einer Bemerkung (S. 174) über sogenannte „Verirrungen der Lehre und ausgearteten Dienst“ in der alten Kirche, die, wenn sie je wahr seyn könnte, bei dem *Magnificat*, einem der erhabensten Lobgesänge des Herrn, ganz grundlos erscheint.

Warum erkennt man nicht vorurtheilsfrei an, was wahr ist, dass alles wirklich Tiefe und Grossartige in der Gottesverehrung der verschiedenen christlichen Bekenntnisse bereits in der alten Kirche da war? — Die Geschichte der Musik drängt, sollte man glauben, diese Ueberzeugung fast noch lebhafter auf, als selbst die Geschichte der kirchlichen Baukunst, Malerei und Bildhauerei. In der innigen Verknüpfung von Wort und Ton, dem höchsten Ausdruck des frommen Gemüthes, findet Herr v. W. ganz richtig den Kern des ächten Kirchengesanges (S. 191), und rühmt Johannes Gabrieli's Streben zu diesem Ziele. Wenn dagegen, in dem Folgenden, angedeutet wird, die wirkenden Ursachen der Kirchentrennung seien eben das Kreftigende und Erwärmende selbst in den Gesängen der spätern katholischen Meister gewesen, so lässt sich gegen diese einseitige Behauptung Vieles in Erinnerung bringen. Wenigstens bleibt unbestritten das Schönste und Erhebendste in diesen Gesängen eben der grossartige Einklang der Gefühle, das in Seligkeit Gott suchende, himmelwärts gewendete Auge, dem Alles Zeichen und Sinnbild des Ewigen, Ueberweltlichen wird, und eben darin zeigt sich ja der Geist der alten Kirche vorzugsweise von Anfang her wirksam, so verschieden auch die Gestalten seyn mochten.

Am Schlusse dieses Abschnittes werden Gabrieli's Tonfülle und Beweglichkeit mit Orlando Lasso's sinnigem Figurenprunk und Palestrina's erhabener Reinheit treffend zusammengestellt.

Die erste Beilage enthält das Verzeichniss der Sängermeister und Organisten an der Kirche des heiligen Marcus, laut deren Archiven, die zweite verbreitet sich über Notendruck und Musikhandel zu Venedig im sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderte. Den Anfang machte Ottavio Petrucci von Fossombrone 1502 mit einer Ausgabe von 5 Messen des Josquin. Eines der letzten in Venedig erschienenen grossen Werke scheinen die 50 ersten Psalmen von dem venedischen Patricier Benedetto Marcello zu seyn, die 1724 bis 1727 herauskamen.

Das erste Hauptstück des zweiten Theiles schildert die neue Richtung der Tonkunst zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts. Die geistliche Innigkeit und Reinheit mischte sich mit irdischer Leidenschaft; bald ward letztere Hauptziel alles künstlerischen Schaffens; so entstand die Oper, deren Einfluss sich schnell auf die andern Zweige erstreckte. Dies geschah zu Florenz, wo gegen Ende des 16ten Jahrhunderts im Hause des Grafen Johann Bardi sich eine Gesellschaft geistreicher Freunde des griechischen Alterthums zu versammeln pflegte. Einst kamen sie auf den Gedanken, die mit Gesang und Spiel begleitete Tragödie des Alterthums herzustellen. Giulio Caccini, Emilio del Cavaliere, Christofano Malvezzi und Luca Marenzio unternahmen 1589, in Wechselchören von Nymphen und Hirten, Bewohnern von Delos, Apollo's Kampf mit dem Drachen Python darzustellen. Aus diesem und ähnlichen Versuchen entstand um 1600 die Oper. Jacob Pari setzte am 1594 schon die „Daphne", eine Umarbeitung des Drachenkampfes, Emilio del Cavaliere liess 1600 eine

„Eurydice" erscheinen. Aber auch Peri bearbeitete nach einem erweiterten Plane die Eurydice, und es gilt er mit Recht, obgleich von Caccini unterstützt, als Erfinder der neuen Gesangsart (S. 20). Nun bemächtigte sich ihrer Claudio Monteverde, dessen Orfeus (1607) und Ariadne (1608) am Hofe zu Mantua aufgeführt, bald grossen Ruf erhielten. Von der Würde und Herrlichkeit der alten Tragödie war in diesen Werken freilich keine Ahndung; sie gingen hervor aus der Prunksucht und Schwelgerei eines verderbten Hofes, und damit war auch ihr eigner sinnlich lebhafter, leidenschaftlich unsteter Charakter entschieden. Monteverde, lebhaft und geistreich, sucht in der Verbindung von Dissonanzen, in raschen Uebergängen ein Mittel, auch geistlichen Compositionen höheren Reiz zu verschaffen. Ihm war die neue Erfindung im höchsten Grade willkommen, um auch des Seltsamste zu wagen. Der „Tanz der Spröden" (*ballo delle ingrate*), gedichtet von Ottavio Rinuccini, am Hofe zu Mantua, unter eigner Mitwirkung des Herzogs und seiner Hofdamen und Ritter aufgeführt, gränzt an das Abenteuerliche (S. 37 – 40). Aber nicht nur durch absichtliche Missklänge, durch Rhythmenwechsel suchte Monteverde nach Ausdruck, er bediente sich auch verschiedenartiger Instrumente, zur Begleitung und Ausfüllung. So ist die neuere Richtung vollständig gegeben. Auch nachdem er Sängermeister an St. Marcus zu Venedig geworden, blieb er auf diesem Wege, und setzte nun Messen und Motetten awar kirchlich, doch mit Einmischung der erwähnten Ausdrucksmittel (S. 52 f.). Um dieselbe Zeit erfand Ludovico Viadena zwar nicht den Generalbass oder gar die Bezifferung, wie man irrig oft angenommen (S. 59 – 63), aber doch, wie er in der Vorrede seiner „heiligen Concerte" (erst Venedig 1605, dann Frankfurt am Main 1609) selbst sagt, eine vollständigere Art der Partitur, welche den ganzen Zusammenhang des Harmonien-Gebäudes enthielt, also dem Gesange wesentlich, nicht, wie bisher, zufällig, zur Grundlage diente. Bezifferung findet sich bei Via-

dano keine, wesshalb **Prätorius** ihn tadelt (S. 63). Immer aber bereitete Viadana eine höhere Entwickelung der **Melodik** vor.

Im zweiten Hauptstücke wird „Johannes Gabrieli in seiner spätern Kunstthätigkeit und seinem Einflusse auf die ferneren Entwickelung der Kunst" dargestellt (S. 65 – 220). Hier tritt der in der Mitte zweier bedeutenden Zeitalter lebende und wirkende Meister in das wahre Licht. Wir sehen ihn als **Chromatiker**, aber auch in seinen weltlichen Gesängen (Madrigalen) entschieden dem Geistlichen zugethan (S. 72 f.). Seine Chromatik ist nicht mehr bloss „Umfärbung" der Tuoe, welche in der diatonischen Tonleiter ohne Schärfung oder Erniedrigung geblieben wären, sondern auch Anwendung solcher Tonverhältnisse, welche in jener Leiter gar nicht vorkommen, folglich **Erweiterung** derselben durch den kleinen Halbton, die übermässige Secunde, die verminderte und übermässige Terz, die verminderte Quarte, die verminderte und übermässige Octave, die verminderte Septime, die verminderte und übermässige Sexte, die übermässige Quinte, die nun mittelbar, wie es zum Theil schon Cyprian de Rore und Andere versucht, oder unmittelbar eintreten, wie von Johannes Gabrieli, namentlich in spätern Werken häufig geschehen ist. Doch war dies mehr in weltlichen Gesängen der Fall, als in geistlichen. Viel kühner verfuhren dagegen seine Zeitgenossen, der Fürst **Carlo Gesualdo von Venosa** und **Luca Marenzio**. In das Einzelne dieser scharfsinnigen, meist durch Beispiele erläuterten Erörterungen einzugehen, verbietet uns der Raum. Alsdann wird gehandelt von Gabrieli's Verdienst um begleiteten Gesang, Orgel- und Instrumentenspiel (S. 97 – 146), das allerdings sehr gross erscheint, indem Claudio Merulo und Johannes Gabrieli die Gründer unserer heutigen, selbständig ausgebildeten **Instrumentalmusik**, die Schöpfer der meisten derjenigen Formen gewesen, welche noch heute, wiewohl unter andern Namen, und eigner, feiner ausgearbeitet, vorwalten (S. 111).

Dies und Anderes wird demnächst an einer Reihe von Beispielen erwiesen, deren kunstverständige Erorterung meisterhaft genannt werden muss. Daran knüpft sich eine Abhandlung über den Ursprung des **Oratoriums** und Gabrieli's Verhältniss zu demselben (S. 146 – 168). Die doppelte Art des Oratoriums, als Gespräche, Herzensergiessungen, Betrachtungen bestimmter Personen und als geistliches Drama, von welchen letztere mehr den Protestanten eigen ist, wird vorher bezeichnet, und der Ursprung solcher geistlicher Dramen aus den „**Mysterien**" des Mittelalters hergeleitet. **Philipp Neri**, um 1515 zu Florenz geboren, im Jahre 1551 in Rom zum Priester geweiht, richtete 1558 bei der Kirche *San Girolamo della carità* mit Bewilligung der Obern einen Betsaal, „*Oratorio*", ein, in welchem geistliche Zusammenkünfte mit Gebet und Gesang Statt fanden. Des edlen Mannes Bestreben fand Anerkennung und 1575 bestätigte Papst Gregor XIII. die Stiftung des „**Vereines vom Oratorium**", dessen Mittelpunct nun die Kirche *S. Maria in Vallicella* wurde. Milde Lehre, heiliger Ernst war dessen Zweck. Auch die Tonkunst wirkte dazu mit. **Animuccia**, **Pelestrina**, **Nanini**, **Anerio**, **Marenzio** pflegten den neuen Zweig geistlicher Tonkunst, durch drei- und vierstimmige Gesänge. Als in Florenz das musikalische Drama erfunden wurde, führte man zu Rom geistliche Spiele dieser Art auf, zuerst eine Allegorie, *l'anima ed il corpo* (1600), gedichtet von Laura Guidiccioni, gesetzt von Emilio del Cavaliere. Aehnliche Werke folgten. Eines ganz andern Ursprunges ist das Oratorium in der protestantischen Kirche Deutschlands. Aus den heiligen Gesängen, namentlich in der Charwoche, entstand ein belebter Vortrag, durch den Gesang des Chores unterbrochen. Später trat dann auch das Dramatische hinzu. Gabrieli (S. 159) steht zu dem Oratorium weder nahe noch fern im Verhältniss, aber in seinen geistlichen Werken offenbart sich schon die rege Theilnahme der Gemeinde, Freude und Schmerz, welche dem deutschen Oratorium später das Daseyn gab. Dies wird an dem Todtenamt, besonders

dem *Dies irae* schön versinnlicht (S. 160 ff.), so wie an mehren Antiphonieen und Responsorien Gabrieli's.

Die V. Abtheilung handelt von Gabrieli's Schüler, Heinrich Schütz (S. 168 – 212), welcher die in Italien empfangene Anregung mit deutschem Gemüth fortbildete, so dass Wortausdruck, Gefühl und Andeutung jeder Seelen-Bewegung vornehmlich heraustraten. Die Verherrlichung des Wortes wird dabei als Hauptzweck des evangelischen Gottesdienstes und als des Schütz besonderes Ziel bezeichnet, und über seine Werke Treffendes bemerkt. Die VI. Abtheilung gibt zum Schluss einen allgemeinen Ueberblick des von Gabrieli und seinen Zeitgenossen Geleisteten. Zwei Richtungen der Tonkunst standen damals neben einander: die ernst abgeschlossene, die den Ton mit dem heiligen Worte verkörpernd, in jeder Entfaltung den ganzen Werth ihrer himmlischen Quelle auszusprechen schien, und die beweglichere, mehr auf das Leben und Empfinden der Einzelnen begründete, „das Wort in den Ton einbildende" (mit dem Verfasser zu reden), welche neuer Kunstmittel nicht entbehren mochte.

Dass Gabrieli zu der letzten neigte, die im Laufe der Zeit die ältere Schwester fast gänzlich verdrängt hat, ist augenscheinlich; schwer lässt sich über den Vorzug zwischen beiden entscheiden. Denn die ganze Weltanschauung der Menschen ist seit drei Jahrhunderten verändert. Die Kirchentrennung ist allerdings ein Zeichen dieser Umwandelung, wie der Verfasser S. 214 andeutet, und wahrlich nicht das geringste, und noch weniger ist Alles erfreulich, was damit zusammenhängt. Indess hat die Sache zwei Seiten *), und wir werden wohl thun, Träume

*) Darüber hat sich trefflich ausgesprochen das Büchlein über Reinheit der Tonkunst, Heidelberg 1826.

und Wirklichkeit nicht zu verwechseln. Keine Zeit kommt je so wieder, wie sie gewesen; denn ewiger Wendel ist der Grundzug alles Menschenwesens, und auch in dem Leben der Völker lässt sich Blüthe und Verfall nur in den seltensten Fällen als Gegenwart nachweisen. Sie ist ein Punct, der dem sinnenden, urtheilenden Geiste mehr oder minder klar vorschwebt, dem die einzelnen Thaten und Erscheinungen sich nähern, oder von ihm entfernen. Für die Kunst liegt das Wahre und Gewisse in einem höchsten Ziele, das wir Idee zu nennen pflegen. Aber wie verschieden sind die irdischen Gestalten, in welchen die Idee sich verkörpert! Wie selten erfüllt ein Kunstwerk uns mit dem Gefühle süsser Befriedigung, dass die Idee ihren wahrsten, eigensten Ausdruck gefunden! — Und wie schwer fällt es erst dem ungeübten Auge, in der fremdartigen Weise dennoch das Höchste und Schönste zu erkennen! — So ist es auch in der Tonkunst unendlich schwer, erfüllt von dem edelsten Verlangen nach Reinheit und Erhabenheit, mit demjenigen sich zu befreunden, worin dem Höchsten störende Nebenzüge beigemischt sind, und noch weniger vermag ein Auge, verwöhnt durch den trüben Lampenschimmer des modischen Treibens zur ewigen Sonne grossartiger Musik aufzublicken. Verlangen wir daher nicht Unmögliches, wenn uns dünken will, eine Zeit lasse sich in die andere gleichsam auflösen und so sich selbst, gleichviel als guter oder böser Geist, vorführen? — Genug, wenn nur die Hauptrichtung zum Wahren geht. Dante (um von der Poesie ein Gleichniss zu entlehnen) thut Himmel und Hölle vor unsern Blicken auf, so wie Shakspeare, alle Geheimnisse der Menschenbrust. Aber der Britte steht dem Florentiner, der, gleich ihm, der Grösste seines Zeitalters war, nicht so fern, als die neuere Tonkunst jener alterthümlichen, und doch sind diese Dichter im Innersten verschieden, wie ihr Himmel und ihre Hölle. Die Gegenwart, in ihrer Leidenschaft, ihrem ruhelosen Treiben, vermag jenes Frühere nicht mehr zu verstehen. Aber sie lebt, und was der Dichter sagt: „Der Lebende hat Recht", das gilt im besten Sinne auch von der Kunst.

Dr.

Sionn, Auswahl classischer Chorgesänge. Erstes Heft, enthaltend Fugetten und Fugen von *Gottfr. Heinr. Stölzel.*

Zürich, bei Hans Georg Nägeli und Comp. Pr 5 Rthlr.

Das vorliegende Heft liefert eine wahrhaft schätzbare Sammlung von nicht weniger als zwanzig kurzen fugirten Hymnen, überall gottesfürchtig erbaulichen und — wenn Referent, ein gott- und bibelloser Mensch, nicht irrt, — meist biblischen Inhaltes, — welche, da sie sämmtlich nicht eben schwierig auszuführen, mitunter sogar heinah gar einfach sind, vielen Gesangvereinen so wie auch Lehranstalten willkommen sein müssen und werden.

Dass die Ausgabe sowohl in Partitur als auch zugleich in ausgesetzten Stimmen vorliegt, und dass diese letztere auch eigens in beliebigen Quantitäten zu mässigem Preise zu haben sind, wird der *Siona* den Eingang überall eben so sehr erleichtern, als sie es verdient und als wir es ihr herzlich gonnen.

Dr. *Zyx*

Cent Leçons pour le Violoncelle, accompagnées d'un second Vcelle, composées; par *J. J. F. Dotzauer.* Op. 123. Troisième suite.

Mayence, Paris et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 fl. 36 kr.

Desgleichen 4me suite.

Ebendaselbst Pr. 1 fl. 48 kr.

Die hier vorliegenden Sammlungen bilden bereits die dritte und die vierte Suite der Dotzauerschen *Méthode*. Auch von diesen Heften ist nichts Anderes zu sagen, als was bereits von allem Vorangegangenen aus der Feder des trefflichen Dotzauer zu sagen war, nämlich überall nur Gutes.

Dr. *Aub.*

Der Abend auf der Alp. Gedicht von *F. Wagner*, in Musik gesetzt von *A. Horstell.*

Kassel, Verlag von G. Franke. Pr. 12 Ggr.

Das ganze Werkchen, eine Partitur für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Blasinstrumenten, bildet eine recht gefällige, ja wirklich schöne Idille, welche, bei passender Gelegenheit aufgeführt, recht glückliche Wirkung thun wird, und deren wir mit Vergnügen vorzüglich in der Absicht erwähnen, um den, wie es scheint, jungen Künstler (er ist Mitglied der Kurfürstlich Hessischen Hofcapelle) in seinem Streben zu ermuntern.

Rd.

Das arme Kind. Gedicht von *Otto Weber*, für eine Bassstimme, mit Begleitung des Pianoforte und Violoncells (auch des Pianoforte allein) componirt von *Eduard Tauwitz.*

Breslau, bei Leuckard. 10 Gr.

Wenn die vorliegende Composition — wie wir nicht anders wissen — erst vor ganz Kurzem erschienen, so hat Herr Tauwitz die beste Zeit verfehlt; — wär er ein Paar Jahre früher damit hervorgetreten, wo das Interesse Europa's für das „arme Kind" noch so frisch und lebhaft war, — seine Composition des rührend entsprechenden Textes hätte eine europäische Berühmtheit gewinnen können. —

Die Musik besteht im Grunde zwar nur in einer, vier Doppel-Strophen lang durchgeführten ernsten, Marschmelodie, welche jedoch den Textworten überall zweckmässig angepasst ist und so ein wirkungs- und ausdrucksvolles Ganze bildet, welches, aus dem Munde einer irgend einnigen Sängers, nicht ohne Interesse gehört werden wird, (was vielleicht noch mehr der Fall wäre, wäre die Begleitung weniger mit Notenspiel überladen).

Das Titelblatt ziert ein Bild Napoleons, der sein armes Kind zu sich in den Himmel emporhebt; — den Vorgrund bildet eine vom Sturm gebrochene Eiche.

Dr. Aab.

Hymni in sacris pro defunctis usitati, viris cantandi, tubis barytonis adclangentibus; auctore *Wencellawo Emmanuele Horac.*

Commons veneunt apud Marcum Berra, Pragae Bohemorum.

Mit Auszeichnung erwähnt Referent dieses blos für einen vierstimmigen Männerchor mit alleiniger Begleitung dreier Posaunen geschriebene, schöne Requiem eines, ihm bis jetzt unbekannt gewesenen Componisten, welcher in dieser einfachen und nicht schwer ausführbaren, aber durch gediegenen und, was noch mehr ist, gedachten und gefühlten Composition, Sachkenntniss, Gewandtheit und Kopf und Herz beurkundet.

Dass der Periodenbau und declamatorische Rhythmus einzelner Stellen, z. B. des *Dies irae*, des *Benedictus*, an Mozart erinnern, kann dem, im Ganzen originalen, Werke nicht als Vorwurf gelten.

Nicht blos für die Kirche, sondern auch Singvereinen verdient es empfohlen zu werden, — auch selbst da, wo es etwa an Posaunenbegleitung fehlt, indem diese, wenn auch nicht ganz *ad libitum*, doch von der Art ist, dass sie durch andere Blasinstrumente, — in der Kirche durch die Orgel, — oder selbst auch durch ein Fortepiano, ersetzt, allenfalls auch ganz entbehrt werden kann.

G W.

Ueber Beschränkung der Musik, durch hohe Bestimmung.

Gewöhnlich glaubt man, dass eine Kunst und Wissenschaft nur durch eine zu niedere Auffassung könne beschränkt und in ihrem Rechte gekränkt werden; aber es findet sich, dass auch eine zu erhabene Vorstellung ihrem Wirkungskreise und der rechten Erkennung ihres Werths schaden kann; — und am meisten hat dies die Musik erfahren. Sie ist am spätesten erkannt und gewürdigt, und bald zu niedrig, bald zu hoch behandelt worden. Manche haben sie gar nicht einmal für eine ächte Kunst, sondern nur als angenehmen Klingklang für eine sinnliche Ergözzung gelten lassen, und, weil sie keine artikulirte Gedanken gibt, wie die Sprache, sie gänzlich aus dem Kreise würdiger Genüsse des Geistes verstossen wollen.

Dieser philosophischen Ansicht entsprach, weil Extreme sich berühren, auf der andern Seite das Volk, welches die Musik gern für etwas Weltlich-Lustiges nahm, brauchbar zu Hochzeiten, zu Tänzen; (wobei sie nicht recht wussten, ob sie die Orgel auch mit dem Namen Musik belegen sollten). — Andere aus der Mitte sagten, einfache Lieder liessen sie sich noch gefallen, nur keine Künsteleien wie Bravurarien, die seien unnatürlich. — Wie nun aber vol-

lends eine ganze Handlung als Oper abgesungen wurde, ging den meisten das Verständniss aus. Sie hätten sich gern von dem vermeintlichen Unsinn weggewendet, wenn sie nur nicht davon bezaubert worden wären.

Einige nahmen sich dagegen ernster zusammen, und blieben lange standhaft bei dem Satze: Kirchen- und Kammermusik ist allein die wahre Musik, die Oper ist eine Ausschweifung für das Volk.

Dies war schon eine von den Beschränkungen, die der Musik von einem hohen Standpunkte aus widerfuhr.

Aber am allgemeinsten wurde sie dadurch zu einer Bestimmung eingekreist, dass man ihr zur Pflicht machte, sich immer mit Worten, mit der Sprache der Poesie, also mit einer andern Kunst, zu verhinden, weil sie sonst etwas Leeres, Verschwebendes, Willkürliches und Unverständliches sei.

Zum Glück entwickelte sie selber sich, unter diesen Zweifeln, immer mehr und mehr, und brach aus ihrer Verhüllung, mit dem Triebe nach Freiheit, immer mächtiger hervor. Sie liess den Text, die Worte, hinter sich, und schilderte in ihrer eigenen Sprache, in Tönen, des Menschen innere Zustände völlig und selbstständig: die Instrumentalmusik bildete sich aus; und wir schauten in uns selbst, in unser ganzes Leben hinein, wenn wir Haydn's, Beethoven's Symphonien vernahmen. Wir fühlten in ihnen Erlebtes, Gedachtes, einst Empfundenes, wir gaben

unsere Seele hin an die Irrgänge, durch welche Zweifel, Hoffnung, Entschliessung, Liebe, Vertrauen, sich so glücklich hindurch winden. Keine Sprache konnte die Geschichte unsers Herzens so schön, so innig aus der Tiefe, so bis auf die leisesten Regungen des Gemüths unverkümmert uns wieder erzählen. Ja, wir wurden erst in diesen Regungen unser nun selbst bewusst; wir sahen unsers Geistes Angesicht darin wie in einer klaren Quelle. —

Nun erst hatte die Musik von der einfachen Lyrik bis zur Schilderung aller Seelenzustände ihren Kreislauf vollendet, sie hatte bewiesen, dass sie nicht blos eine Uebersetzung der Worte, nicht blosse Dienerin der Poesie, sondern eine selbstständige Kunst sei. Jetzt merkte man, dass ein Gedicht ihr eigentlich nur G e l e g e n h e i t gegeben hatte, einen Einklang von Gefühlen in einen melodischen Gang einzuschliessen, so dass eine Stimmung, ein innerer Vorgang, als ein schönes Ganze konnte empfunden werden; man konnte daranf das Gedicht weglassen, die schöne Melodie bliebe doch, und jeder fühlte ihre Wahrheit und wie sie treu einen Moment des innern Lebens abschildert.

Es war also eine Täuschung, wenn man glaubte, dass es der Musik selbst an Inhalt fehle. Was ist denn der wahre Inhalt aller schönen Künste, was ist die Summe des ganzen Lebens? Nicht die Güter, die wir besessen, sondern die Regungen, die wir dabei empfunden haben. Die ganze Welt ist nur dazu da, unsere Seele in Thätigkeit zu setzen. Alle

Kunstwerke haben, als ein Abdruck derselben, nur den Zweck, ihre Wirkungen im Bilde zu erneuern, jedoch ihre Berührungen nur als Vorstellungen vor dem freiern Geist in Schönheit zu verwandeln. Keine Statue steht da, dass wir sie betasten, sondern sie soll nur das Bild eines bestimmten Lebens erwekken, das dem Künstler (dem zweiten Schöpfer der Welt) vorgeschwebt hat. Die Seele folgt wohl den sinnlichen Einzelheiten im Epos, im Drama; aber nicht um sich in sie zu verlieren, oder um in sie zurück zu kehren, sondern nur um sie zu einem Ganzen, zu einem geistigen Bilde der innern Vorstellung aufzufassen, und sie mit einem reinern Antheil am Leben als Schönheit zu geniessen. Das Nämliche wirkt und schafft die Musik. Sie verfolgt zwar nicht so die sinnlichen Einzelheiten nach Aussen, aber sie gibt die Spuren wieder, die solche in der Seele zurückgelassen haben. Und da es bei allen schönen Künsten darauf ankommt, die Welt darzustellen, nicht in so fern sie ist, sondern in so fern sie aufgefasst und empfunden wird, (als ein Bild der innern Vorstellung), so steht die Musik als eine würdige Schwester unter ihnen, die, wenn auch durch die Mittel ihres Wirkens verschieden, im Wesentlichen doch ihnen völlig gleich kommt. Weis sie nichts von Tugend und Laster, so fühlt sie doch ihren Kampf, und hat auch für dieses Ereigniss der Seele Töne und Ausdruck. Vermag denn die Sprache wohl, die Unruhe des Gewissens vollkommen zu schildern? Es anzudeuten, stehn ihr Gedanken und Bilder zu Gebote, aber mit dem Gefühle selbst bleibt sie gegen die Musik zurück.

Allein was hilfts, wenn wir die Musik gegen den Vorwurf schützen, dass sie inhaltleer sei, weil sie keinen Gegenstand ergreife? — Dieselbe Eigenschaft der geistigen Auffassung der Welt setzt sie auch durch diejenigen in Gefahr, verkannt zu werden, die sie über alles schätzen und sie über die andern Künste weit erheben.

Diese sagen, Musik habe gar nichts mit der sichtbaren Welt zu schaffen, sie sei eine Sprache des Himmels, der Engel, der Seligkeit, des reinen Lichts, ja, die Stimme Gottes, die uns zu ihm hinauf ziehe, die Offenbarung eines vollkommneren Zustandes, die Ahnung einer geistigen, körperlosen Freiheit, das Unterpfand einer höhern Abkunft und Andacht; Sehnsucht und göttliche Wehmuth sei die Seele und die Grundbestimmung ihres ganzen Wesens —; jede andere Anwendung sei nur eine Veruntreuung ihres Werths, ein gebrochener Strahl, eine verdunkelte Glorie, ein Missbrauch ihrer Heiligkeit zu unheiligen Zwecken, ein schwaches Echo ihrer ursprünglichen Kraft, eine Herabwürdigung des Sphärenklangs zu den Bewegungen des irdischen Treibens, — und wie all die göttlichen Verläumdungen der Schwärmer weiter heissen mögen.

Sie glauben das Gebiet der Musik um so besser zu überschauen, weil sie sich auf einen hohen Berg gestellt haben; aber sie sehen, sie erkennen grade um so weniger. Die Sonne blendet sie, die Ferne schwindet in Nebel. Ihre Erhebung ist Beschränkung der Musik, indem sie solche der Welt entziehen

und ihr die unendlich grosse Mannichfaltigkeit und Bestimmtheit rauben, deren sie in ihren Schöpfungen fähig ist und womit sie sich allen Empfindungen anschmiegt, welche uns von der Kindheit an durch das ganze reiche Leben ergreifen und erschüttern. Sie schleicht ja der Blumenleserin nach durch die Flur, wie sie in des Reichen goldene Säle einkehrt; sie begleitet uns durch die unschuldigen Freuden wie durch die Thorheiten, steht uns bei im Entzücken wie in der Verzweiflung, beruhigt, tröstet uns durch eine lange Stufenleiter des Schmerzes hinab.

Wir wissen nicht, was sie sich zuerst erbaut hat, ob den Tempel, oder das Wirthshaus daneben; sie erklingt aus beiden. Aber Mauern beschränken sie nicht, über die Berge, über die Gewässer schwebt sie dahin. Bis in die Wüsten, so weit nur ein fühlender Mensch wandert, theilt sie ihre Wohlthaten aus. Die ganze Welt ist ihr Tempel! —

Fragen wir, was den Glauben, dass die Musik nur für die Religion bestimmt sei, veranlasst habe, so finden wir den Grund in zwei Eigenschaften derselben.

Zunächst in der geistigen Beschaffenheit ihrer Mittel, in dem flüchtigen Elemente der schwebenden Töne, worin sie lebt und wirkt und sich von der Körperwelt los zu sagen scheint. Aber wirkt sie auch weniger körperlich auf die Seele, so ist doch das, was sie erregt, nicht minder Grund, Inhalt und Abdruck des Lebens, als bei den übri-

gen Künsten, die ja auch nicht die Körper selbst meinen, sondern sie in Erscheinungen für den Geist verwandeln, und sie durch eine Entäusserung (der Gestalt — der Farbe) der leibhaftigen Wirklichkeit entziehen.

Die zweite Ursach, warum die Musik für geistiger gilt, entspringt aus ihrer Kraft und ihrem eigenthümlichen Vermögen, grade die dunkelsten und tiefsten Gefühle der menschlichen Brust am besten, am schönsten herauf zu beschwören, und — Religion in ihrer Mystik, mit Gemüth und Glauben, besteht aus solchen Gefühlen. Sie hat dies mit der Liebe gemein. In beiden wird das Höchste empfunden. Wer davon erfüllt ist, wird von aller Musik, selbst von Naturklängen, so erregt, dass er des Göttlichsten theilhaftig wird, das verborgen in ihm wohnt oder dessen sein Geist nur fähig ist. Hier, wo alle Sprache aufhört, tritt die Musik auf in ihrem heiligsten Amt; dem Unsichtbarsten gibt sie ein äusseres Leben, und hält es wenigstens auf Augenblicke fest.

Nun aber beschleicht uns der Irrthum, dass, weil die Musik hier das Höchste ausdrückt, sie selbst auch in dieser Wirkung — als Kunst betrachtet — den höchsten Werth habe, oder hiermit wohl gar ihre ganze Bestimmung erreiche. Der Gegenstand wird mit dem Verdienste des Kunstwerkes verwechselt, wie dies häufig auch in den andern Künsten geschieht, wo oft eine Hymne, weil sie an Gott gerichtet ist, und eine Handlung, die gutmüthig tausend Thaler

schenkt, desshalb auch schön und schöner sein soll, als alles andere, wo es sich um etwas Geringeres handelt. Wir dürfen den Werth, den unser Herz dem Kunstwerk gibt, noch nicht der Kunst selbst beimessen. Und so wäre es thöricht, die Frage aufzuwerfen, ob eine Messe nicht höher stehe, als eine Oper, oder ob jene nicht, ihrer Natur nach, besser sei als diese. Sie sind beide des Herrn, des ursprünglichen Schöpfers, der Himmel und Erde gemacht hat, und der dem Menschen die Kunst verlieh, sein ganzes Leben in Tönen wieder zu gewinnen und mit Freiheit das, was in ihm vorgeht, verklärt anzuschauen. – Will man eine solche Verklärung der Welt Religion nennen? Man ist sehr geneigt dazu, aber das hiesse dem Worte Gewalt anthun. Die Religion ist eine bestimmte Richtung des Gemüths über die Erscheinungen der Welt hinaus; und diese letztern sind doch zunächst Gegenstand der schönen Künste. Es ist nur halb wahr, wenn man sagt, dass die schönen Künste ihren Ursprung aus der Religion nehmen. Sie entspringen nicht aus der Religion selbst, sondern sie treffen nur als Kinder desselben Grundgefühls nach einem weiten Wege, den man gern einen Umweg nennen möchte, der aber ihren eigentlichen Wirkungskreis selber ausmacht, zuletzt mit der Religion zusammen.

Es ist unbedacht, auf Aehnlichkeiten einen so grossen Werth zu legen, wenn diese uns in Gefahr bringen, die Sphäre einer Kunst zu verengen, indem sie den Begriff derselben zu erweitern scheinen. Wollen wir geringschätzig von der Welt-

lichkeit der schönen Künste sprechen, so klingt dies Wort beinahe wie Sündlichkeit, und wir gerathen damit ganz auf Abwege. Die schönen Künste, ihrer höchsten Würde unbeschadet, sollen zunächst weltlich sein, das ist ihr fester Boden, und die Musik wandelt darauf, wie jede andere. Und gerade, dass sie sich allen Gegenständen, allen Lebensveränderungen anschliessen kann, macht sie so reich und mächtig, macht sie erst zur wahren Kunst. Somit steht die Oper als ein grosses Gebäude vor uns, worin alle Theile in ihrer mannigfachen Verschiedenheit, in ihrem Aufstreben und Widerstreben und Zusammenhalten, mit allen Verzierungen zu dem schönsten Einklange zusammenstimmen, gleich dem Ganzen der sichtbaren Welt, dem Ausdruck allumfassender Liebe, worin aller Widerstreit bei geistiger Auffassung in entzückende Harmonie sich auflöst.

St. Schütze.

Geschichte
der *Mozart'schen Hymne:*
„Die Ihr des unermeßlichen Weltalls".

Wer irgend die vorstehend genannte Composition kennt, zählt sie sicherlich zu den erhabensten und tiefst gefühlten Tondichtungen unsers ewig grössten Tonmeisters. — Nicht uninteressant war es uns darum, vor Kurzem, von einem wohlunterrichteten Manne die geschichtliche Veranlassung der Entstehung dieser erhabenen Composition in Erfahrung zu bringen, und nicht uninteressant wird es unsern Lesern sein, wenn wir das Wesentliche von dem, was wir erfahren, ihnen nachstehend mittheilen.

In den neunziger Jahren lebte in Hamburg ein angesehener Kaufmann, ein geborner Strasburger. Die Zeit, oder vielmehr der Geist derselben, schien nicht spurlos an ihm vorübergegangen zu sein; besonders hatten die Encyklopädisten mächtig auf ihn gewirkt. Voltaire hatte ihm den Staar gestochen, so dass er zuletzt, mit Rousseau, den glücklichsten Menschen in den Wäldern suchte. Der rasche Gang der Revolte in Frankreich that das Uebrige.

So stand Herr *Ziegenhagen*, das ist der Name unsres Helden, im Jahre 1792 eines Morgens als Verfasser eines Werkes auf, das den sonderbaren Titel führte:

Lehre vom richtigen Verhältnisse zu den Schöpfungswerken, und die durch öffentliche Einführung derselben allein zu bewirkende allgemeine Menschenbeglückung, von F. H. Ziegenhagen. 1792; in Hamburg zu finden bei dem Herausgeber. (Mit 8 Kupfertafeln von D. Chodowiecki und einer Musik von W. A. Mozart). —

Der Zweck dieses Buches sollte kein anderer sein, als eine gänzliche Umorgelung unsres Bürgerlebens, wie sie nur ein Phantast ausbecken konnte.

Er foderte die Eltern auf, ihm einige Söhne und Töchter vom zartesten Alter zu übergeben; er wollte ein grosses Gut ankaufen, das alle Anfoderungen in sich begriff, um darauf eine Colonie anzulegen, die der Krystallisationspunct werden sollte, von dem sich das Glück der Menschheit ausbreiten werde über die Erde. — Die beiden Geschlechter wollte er von Jugend auf so zu sagen nackt und blos mit- und untereinander auferziehen, sie, wie Plato in seiner Republik, zusammen baden lassen, auf dass sie den Unterschied gewöhnten, den die Natur in sie legt, und damit sie die Schaam verlören; denn nur in ihr liege der geheime Reiz und die Lust zur Sünde. — (Die Natur vernichten, das nannte der gute Mann ihr gemäs, und im richtigen Verhältniss zu ihr, leben. Die Welt der Gefahr aussetzen, schaamlos das zu treiben, worüber wir heute doch noch wenigstens einen Vorhang fallen lassen, das sollte das Glück sein, das Herr Ziegenhagen der Erde verheissen hatte. Denn weder in ihm, noch in seiner Lehre

lag eine moralische Kraft, die die Natur hätte bändigen oder nur zügeln können.) —

Herrn Ziegenhagens Ideen aber über Gott waren folgende: „Es ist in der That unwichtig, ob man e i n e n Gott glaubt, oder mehre Götter; es ist im Gegentheil bei weitem besser, unzählige, aber gute Götter zu verehren, als einen blutgierigen und menschenpeinigenden Gott, so wie der Jehova der Israeliten“ (p. 433). —

Nichts mehr weiter über den Geist dieses Weltreformators, dessen Buch schon darum nicht bekannt ward, weil es nicht in den Handel kam, und das darum in dem Blutbade unterging, dem man von Deutschland aus mit pochendem Herzen zusah.

Weil Herr Ziegenhagen ein sehr bemittelter Mann war, so wandte er sich, um sein Werk noch durch den Glanz der Kunst zu erhöhen, an den ersten Kupferstecher seiner Zeit, an Chodowiecki, der jedoch nicht umhin konnte, seine Meinung über dasselbe auszusprechen, dadurch, dass er, zum grössten Leidwesen seines Verfassers, mitten in die feierliche Vorsammlung der r e c h t e n V e r h ä l t n i s s l e r, was das Titelkupfer bildet, eine entsetzliche Caricatur stellte. So macht dieses Blatt gerade den entgegengesetzten Eindruck. Statt ergriffen zu werden, muss man unwillkürlich lachen: das Genie eines Grabstichels hat mit wenigen Strichen sechshundert Seiten mit Spott übergossen.

Auch **Mozarts** Talent wurde in Anspruch genommen, durch seine Töne den Hymnus zu verherr-

lichce, womit die neue Coloeie ihren Deismus an den Laden legen sollte:

„Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer „ehrt, nennt ihn *Tien*, oder *Brama*. oder „*Gott*, u. s. w.“

Mozart unterzog sich der Aufgabe, — lieferte die hochpoetische, die erhabenste Frömmigkeit und Anbetung athmende Tondichtung und diese liegt in diesem Augenblicke als Musikbeilage jenes alten, goldbeschnittenen, wunderlichen Buches vor unsern Augen, auf vier mit Typen gedruckten Quartblättern, und mit der Ueberschrift: „In Musik gesetzt von Herrn W. A. Mozart, Kapellm. und k. k. Kammercompos.“

Das Buch selbst ist, da es nie in den öffentlichen Buchhandel gekommen, dermal eine literarische Seltenheit. Das vor uns liegende Exemplar ist uns von Herrn Professor Dr. *Roustan* in Strasburg mitgetheilt worden.

Ohne Zweifel aus diesem Buche ist die Hymne demeächst in das, bei B. u. Härtel erschienene, Heft Mozartscher Lieder und Gesänge mit Clavierbegleitung abgedruckt worden.

Nach Mozarts Tagebuch seiner Compositionen, pag. 60, ist die Composition vom Juli 1791. —

Herr Ziegenbagen selig war ein sehr gebildeter Mann, wusste aber so wenig sich selbst in das rechte Verbältniss zu setzen, dass er endlich, ganz verarmt, seinem Leben durch eine Kugel ein Ende machte.

d. Rd.

Bemerkungen
zu Töpfers Buch
über den Orgelbau

von

Musikdirektor *Wilke*.

Aus dem Inhalte des §. 157 Seite 136 des genannten verdienstlichen Werkes liesse sich das allgemeine Resultat ziehen, dass es für die Spielart eines Orgelwerks vortheilhaft sei, **e i n e b e t r ä c h t l i c h w e i t e C a n c e l l e u n d v i e l e V e n t i l e a l s m ö g l i c h u n d d i e s e l b e n s o l a n g a l s m ö g l i c h z u m a c h e n**

Die Bewegung eines Spielventiles durch eine Taste ist anzusehen als eine Anwendung des Hebels, wie dies auch ganz richtig auseinander gesetzt worden ist. Ein ganz bekannter Satz ist nun freilich, dass die Kraft in Beziehung auf dieselbe Last sich verändern muss, wenn der Angriffspunkt der Kraft am Hebel ein anderer wird. Je weiter vom Unterstützungspunkte des Hebels die Kraft wirkt, desto kleiner wird sie sein können, um denselben Effekt hervorzubringen, wesshalb auch Archimed recht gut behaupten konnte, die Erde aus ihrer Stellung mit einem Hebel bewegen zu wollen, wenn ihm gestattet würde, die dazu nöthigen Annahmen bestehend zu denken. Jede Maschine ist nun aber innerhalb endlicher beschränkter Grenzen zu bewegen, und dabei hauptsächlich darauf zu sehen, dass das Verhältnis zwischen Kraft und Last, für einen gegebnen Raum und für ein bestimmtes Material, das möglichst günstige werde, wesshalb von

einer unendlichen Entfernung des Angriffspunctes hier nun gar nicht die Rede sein kann.

Als zur Last gehörig ist bei jeder Maschine sehr wesentlich, die Reibung in Rechnung zu ziehen, welche auf die verschiedenartigste Weise der Bewegung hindernd in den Weg treten kann. Als durchaus nicht zu vernachlässigen erscheint das Gewicht der einzelnen zu bewegenden Theile der Maschine selbst.

Wenden wir diese ganz allgemeinen Wahrheiten auf den vorliegenden Fall an, so wird sich zunächst sogleich daraus ergeben, dass man die Spielventile nicht so lang als möglich machen dürfe, sondern die Grenzen des gestatteten Raumes überhaupt gar nicht überschreiten könne; in diesem Raume selbst aber sich nach dem günstigsten Verhältnisse zwischen Kraft und Last zu richten habe, welches hier ganz besonders mit durch die Leichtigkeit bestimmt wird, mit welcher eine Federkraft von bestimmter Grösse zu überwinden ist. Es kann nicht geläugnet werden, dass die Spielventile überhaupt mit einer gewissen Kraft (um winddicht die Cancellenaufschnitte zu schliessen) gegen die Cancellenaufschnitte gedrückt werden müssen. Der Orgelwind trägt zwar dazu schon seinen Antheil bei, der aber nicht hinreichend ist, und so müssen nothwendig die Ventile selbst mit hinlänglich starkendrückenden Federn versehen sein, da uns die Erfahrung lehrt, dass man bisweilen einzelne Spielventile, bei welchen die Kraft der Feder etwas nachgelassen hat, mit Nothfedern versehen muss, um das freiwillige Eindringen des Windes zwischen den nicht gehörig fest anschliessenden Ventilen, folglich das Heulen der Orgel zu verhindern. Nun ist aber auch eben so klar, dass, wenn man sich ein Ventil, in zwei Hälften gespaltet, vorstellt, so, dass Masse und Oberfläche der beiden Theile zusammengenommen am einen Ventile ganz gleich wären, offenbar nicht auch die Federkraft, mit welcher dieses Ventil gegen den Cancellenaufschnitt gedrückt wurde, halbirt wer-

den kann, wenigstens nicht in streng mathematischem Sinne, da in der Maschine immer auf Seiten der Kraft, der Ueberschuss zur gleich leichten Bewegung grösser sein muss, wenn die Kraft in mehrere Theile gesplittert wird. Kömmt dazu aber nun noch der Umstand, dass die Messe und die Oberfläche derjenigen Spielventile, welche als Theile ein einziges ersetzen sollen, nothwendig etwas grösser ausfallen müssen, so ist von drei Seiten her die zu überwindende Last vergrössert, nämlich: 1) durch vermehrte Federkraft, 2) durch grösseres Gewicht der zu bewegenden Messen und 3) durch grösseren Luftdruck auf eine vergrösserte Oberfläche. Ein Umstand, woraus folgt, dass bei sonst ganz unverändert gelassenen Verhältnissen die Leichtigkeit des Spielens verlieren muss, weil diese ja nur mit der Verminderung der Kraft gewinnt, welche zum Niederbewegen der Tasten erfordert wird. Es ist auch hier noch zu bemerken nicht überflüssig, dass eine in einem gewissen Verhältnis schwächere Feder durch häufig wiederholten Gebrauch merklich mehr an ihrer Spannkraft verliert, was dem winddichten Verschliessen der Cancellenausschnitte durch die Ventile nicht günstig sein kann, bei 3 bis 4 Federn, 3 bis 4mal eher Nachhülfe als bei einer vorkommen kann.

Neben diesen bis jetzt besprochenen Umständen, ist noch ein anderer ebenfalls zu berücksichtigen, welcher sich auf den grösseren oder geringeren Kostenaufwand bezieht, der zur Erreichung eines und desselben Zweckes gemacht werden müsste. Wenn es nun schon nicht gleichgültig ist, statt eines Ventils, drei oder vier machen zu lassen, wodurch eine Windlade um ein Bedeutendes vertheuert würde, so ist auch zu berücksichtigen, dass eine Vervielfältigung des Mechanismus, der nothwendig werdenden Reparaturen, der öfteren Stockungen und anderer Fehler, in gleichem Maase vervielfältigt, was nicht unbeachtet bleiben darf. Auf diese Art möchte denn nun wohl, selbst dann, wenn z. B. durch Vermehrung der Ventile an einer Taste, eine geringe Erleich-

terung der Spielart möglich wäre, diese Erleichterung gegen die daraus entstehenden Uebelstände in keinen Betracht kommen. Dass selbst dann, wenn durch ein solches Verfahren, Verminderung des Kraftaufwandes überhaupt denkbar wäre, diese Verminderung nicht in dem geraden Verhältniss der Ventilzahl fortschreiten könnte, ist leicht einzusehen, eben so wenig wie eine elastische Feder durch ein Gewicht von *n* Einheiten um *n* Einheiten der Länge zusammengedrückt wird, um welche sie sich durch den Druck von einer Gewichtseinheit verkürzt, indem ja dann eine solche Feder eine negative Dicke erhalten könnte. Diess Beispiel jedoch gewährt nicht Gleichheit, sondern nur Aehnlichkeit. Die Hauptsache bei Erleichterung der Spielart bleibt immer der Umstand, dass nach Maassgabe der Cohäsionskraft des zu den Hebeln verwendeten Materials die Anwendung getroffen ist, dass durch das Gewicht des Hebelarms, selbst als Kraft betrachtet, all nebenbei vorkommende Reibungen als Last aufgewogen werden, so dass ein Minimum von Druck auf die Taste sogleich auf die Bewegung des Ventils selbst zu wirken im Stande ist. Dass man bei einem bestimmten Material und dessen Cohäsionskraft, innerhalb eines gegebenen Raumes, bestimmte Gränzen nicht wird über schreiten können, versteht sich von selbst.

Kürzlich bemerke ich nun noch, dass, wenn, wie Herr Professor Töpfer vorschlägt, die hier in Rede stehenden Ventile auch so lang als möglich angefertigt werden sollen, dabei wohl zu beachten ist, dass der Angriffspunkt bei allen Spielventilen, zur Vermeidung eines zu tiefen Tastenfalles, möglichst nach dem Befestigungspunkte der Ventile hin angebracht werden muss, dass jedoch aber auch in gleichem Maase als sich der Angriffspunkt dem Befestigungspunkte nähert, die Spielart schwerer wird, daher durch sehr lange Ventile leicht eine entweder zu schwere oder zu tiefe Spielart entstehen kann, welches beides vorzugsweise vermieden werden muss. Allgemeine Hauptregel würde in diesem Falle sein: man lege

den Windkasten so tief en, dass die weder zu langen noch zu breiten, gehörig im Bücken verjüngt auslaufenden Spielventile bei leichten und nicht zu tiefen Tastenfall, den Pfeifen den zu ihrer rechten Ansprache gehörenden Wind zuführen.

Die speciellen Maase hierzu hat Herr Prof Töpfer theils schon in seiner Orgelbaukunst angegeben, theils lehrt sie die Erfahrung, und müssen daher, wie das an so sehr vielen meisterhaft erbauten Orgeln auch zu erkennen ist, von jedem geschickten und denkenden Orgelbauer, nach Maasgabe der grösseren oder kleineren Orgelwerke, gefunden werden.

Mehrere und zwar möglichst lange Ventile zu einer Taste sind, nach meiner Ueberzeugung, nicht zu empfehlen.

Logogryphirtes Palindrom.

Aus mir quillt Lust, Erquickung, Leben
Für dich, o Erdensohn!
Was mir in Fülle die Natur gegeben,
Reich' ich dir gern für mühevolles Streben
Als süssen Lohn.

Nimmst du mich rückwärts, bent sich deinem Blicke
Ein Wild, voll Grimm und Tücke,
Dem einst, nach hohen Götterwinken,
Selbst Aphroditens Liebling musste sinken.

Doch stellst du nun ein Zeichen mir voran,
Nenn ich zwei Meister dir zugleich,
An Melodie, an Geiste reich,
Hinwandelnd auf *Cäciliens* schöner Bahn.

Franz Mariame.

Aphorismen über den Entwickelungs-Gang des deutschen Männergesanges in der neueren Zeit und über die Forderung desselben durch die *Giesebrecht-Löweschen Vocaloratorien.*

Als eine auffallende Erscheinung im reich bewegten Musikleben des deutschen Volkes in der neueren Zeit tritt der Männergesang hervor, welcher in unseren Tagen von Fach-Musikern und Dilettanten so eifrig geübt und von Seiten der Componisten durch so viele und mannichfaltige Werke bedacht und gefördert worden ist, wie es wohl niemals zuvor der Fall gewesen. — Wer mag sie zählen die Sängervereine und Liedertafeln alle, welche gegenwärtig bestehen und blühen auf dem Lande und in Städtlein und Städten, soweit nur die deutsche Zunge reicht?

Woher diese Erscheinung? Sie lässt sich, wie uns bedünken will, wenigstens zum Theil auf die gewaltige Aufregung und den begeisterungsvollen Aufschwung der deutschen Männerwelt zurückführen, welcher durch den grossen Befreyungskampf gegen Frankreich veranlasst wurde. — So viel ist gewiss: vor demselben gab es zwar „Er-

turt'sche Musik", aber noch keine Sängerfeste. — Es war bis dahin der deutschen Männerwelt, derweil sie noch nach französischer Trommel gen Süden und Norden marschiren musste, überhaupt nicht sangbaftig zu Muthe, sondern sie brüllte im verbissenen Ingrimm still vor sich bin. Endlich ward sie zornig und zog das Schwert, und wie dieses frey ward zum schönen Streite für König und Vaterland, so wurde nun auch alsbald die beklemmte Brust frey zum Gesange. — Körner und M. v. Weber und Andere griffen begeisterungsvoll in ihre liederreichen Harfen und, neue kräftige Weisen anstimmend, zogen die kampflustigen Schaaren ins Feld — und mit hellem, hohen Siegsgesange kehrten sie wieder heim. Sie zerstreuten sich nun allmälig, zum Theil auch wohl (dies war wenigstens im preussischen Heere vielfach der Fall) zur erbaulicheren Feyer des Feldgottesdienstes, zum kunstgemässeren drey- und vierstimmigen Gesange angeleitet, in den vaterländischen Gauen umher, sie sangen, am heimischen Herde auf ihren Lorbern ruhend, ihre Thaten, sie lehrten die heranreifende Jugend manch schönes Lied, und so wurde bald ganz Deutschland ein jubilirender Eichenhayn voll Kriegs- und Siegesgesang. Zumal auf den deutschen Universitäten ertönte überall, im kräftigen Chor, „Lützows wilde verwegene Jagd" und es bildeten sich da, grossentheils auf Anregen eng befreundeter Waffenbrüder, welche jetzt das Schwert mit der Feder vertauschten, schon in den Jahren 1816 und 1817 geregelte Sängervereine, welchen es an vielfältiger Nacheiferung von anderen Seiten her keineswegs gebrach.

Man konnte nun aber, nachdem sich die Sängervereine späterhin fast bis ins Unendliche vervielfältigt hatten, mitten im Frieden, nicht immer und ewig nur Kriegs- und Siegslieder anstimmen, sondern verlangte bald nach anderer Speise, und die Herren Componisten ermangelten nicht, dem Bedürfniss entgegen zu kommen. Ihre Federn gossen bald eine wahre Sündfluth von mehrstimmigen Liedern, Chorälen, Choralbearbeitungen und anderen Gesängen über das singlustige Männerdeutschland aus, und im Strome schwamm, zu Ernst und Scherz gewunden, manch herrlicher Kranz. — Man liess sich eine Zeit lang daran genügen. — Aber je mehr nun die Sängervereine an Kraft und Geschicklichkeit wuchsen und allmälig anfingen an einem massenhafteren Zusammenwirken Wohlgefallen zu finden, desto höher stieg auch ihr Verlangen nach reicheren Gaben der Kunst. Diese that abermals ihre Schätze auf, und ihre Jünger theilten aus, was sie eben hatten: Motetten, Psalmen, Hymnen, Cantaten u. s. w., ein jeglicher nach seinem Vermögen. — Der reichste und freygebigste unter ihnen war der unsterbliche *B. Klein*, dessen herrliche, hocherhabene Compositionen für Männerstimmen bald aller Mund und Herz erfüllten und bey den Sängercongressen eine grosse Rolle spielten. Man sang sie wieder und immer wieder, man lernte sie auswendig; man genoss sie alltäglich, wie das tägliche Brod und —

nun bekamen die Herren Componisten, wenn sie fernerweit den immer höher gesteigerten Anforderungen der deutschen Jüngerwelt genügen wollten,

Sehen wir nun, was in dem neuesten Werke dieser neuen Gattung geleistet worden. Es liegen vor uns

Die Apostel von Philippi, Vocaloratorium für Männerstimmen, gedichtet vom Prof. *Ludwig Giesebrecht*, componirt von Dr. *C. Löwe*. Musikdirector in Stettin. 48' Werk.

Berlin bei Wagenführ. Partitur und Stimmen, 3 Rthl. 15 Sgr.

Der Text dieses Vocaloratorium ist von dem Herrn Verfasser im Ganzen in sehr zweckmässiger Weise dem Componisten in die Hand gearbeitet, und reich an Motiven,

---

Diese ist unbestreitbar eine neue. — Oder die Ausführung? — Man hat diese überall, wo bis jetzt das Oratorium zur Aufführung gelangt, fast einstimmig als meisterhaft gelungen anerkannt, und wenigstens in Jena und in der Umgegend erregte das, eben seiner Neuheit und Eigenthümlichkeit wegen, Anfangs vielfach angefeindete, ja von manchen Einzelnen geradezu verworfene Werk, nachdem man den Geist desselben erfasst, seinen Werth und Gehalt mehr und mehr erkennen gelernt und die Schwierigkeiten desselben überwältigt hatte, so grosses Interesse und wurde mit so steigender Begeisterung von Seiten der Sänger und so zunehmender Theilnahme von Seiten des Publikum bald da bald dort wiederholt, wie das in der That nur bey wirklich ausgezeichneten und gehaltvollen Werken vorzukommen pflegt. Wenn man nun aber einer Composition, in welcher eine ganz neue Bahn gebrochen ist, und eine neue eigenthümliche Idee verwirklicht und in höchst gelungener Weise ausgeführt erscheint, das Lob der Originalität und Genialität versagen will, so wissen wir fürwahr nicht, welchen Schöpfungen es sonst zu ertheilen seyn möchte. —

Ad 2) erinnern wir, wie wir keineswegs behauptet, dass die eherne Schlange bis zum Schlusse hin durchgehende eine israelitisch-orientalische Färbung trage. Unser Wörtlein „grossentheils" hat der Herr Recensent unserer Recension übersehen, so wir auch den recht eigentlich israelitischen Grundcharakter des den Leviten in den Mund gelegten Chorals: „Dies sind die heil'gen zehn Gebote" etc., des-

welche eine effectvolle musicalische Behandlung zulassen. Der Text dreht sich um die (Apostelgeschichte XVI erzählte,) Befreiung der Apostel aus dem Kerker zu Philippi, um die Bekehrung des Kerkermeisters und um die Abreise der ersteren, welche, wenn sie im Titel des Werkes

---

sen Weise, wenigstens nach unserem Gefühl, weit mehr die starre Strenge des mosaischen Dekaloga als die freudige Begeisterung des Evangelium athmet. — Was übrigens die uns in Abrede gestellte israelitisch-orientalische Färbung eines grossen Theils der ehernen Schlange anbelangt, so bemerken wir darüber Folgendes: Es giebt drey allbekannte Opern, welche, obgleich sämmtlich im Morgenlande spielend, dennoch nach Masgabe des eigenthümlichen geistigen Gepräges der verschiedenen orientalischen Nationen, welche sie zeichnen wollen, eine ganz verschiedene Färbung tragen. Der geneigte Leser wird leicht errathen, dass wir die Entführung aus dem Serail, die Jessonda und den Jacob und seine Söhne meinen, und uns leicht zugeben, dass jene erste Oper in vielen Partieen unverkennbar ein türkisch-orientalisches, die zweyte fast durchgehends ein indisch-orientalisches, die letzt genannte aber ein israelitisch-orientalisches Colorit trage, welches von den Meisterhänden der Verfasser mit so sicheren Pinselstrichen getroffen worden ist, dass wir ihnen derob die höchste Bewunderung zollen. Méhul hatte bei seiner Zeichnung Mosen und die Propheten vor Augen, deren Geister nicht schlummern noch schlafen, und Herr Dr. Lowe desgleichen.

Méhul übersetzte, als grosser Tondichter, das israelitische Leben und Wesen, welches ihm im alten Testamente vorlag, in eine angemessene Musiksprache, und Herr Doctor Lowe konnte solches, so weit es sich mit seinem Zwecke vertrug, ebenfalls thun, sobald er nur dazu Genie und Geschick hatte. Dass es ihm aber daran nicht gefehlt, beweisen vornehmlich die Partieen No. 2 und 3 im Oratorium, in welchen, wenigstens bey der Aufführung in Jena, die treffende Zeichnung des israelitischen Nationalcharakters sehr bald allgemein anerkannt und vielfach bewundert wurde. Hätte hier der Herr Verfasser irgend ein anderes orientalisches Volk, geschweige denn ein europäisches, unter ähnlichen Verhältnissen, gerade so singen lassen, wie die Kinder Israel, so müssten wir die Farbengebung

durch das „von" Philippi angedeutet werden soll, wohl in etwas allzugesuchter Weise bezeichnet seyn möchte. In der Behandlung dieses interessanten Stoffes hat sich der Dichter einige Freyheiten erlaubt, bey welchen er offenbar die Erzielung eines reicheren und mannichfaltigeren

---

für eben so verfehlt erklären, als wir sie, unter den obwaltenden Umständen, für gelungen halten. Je schwieriger es aber unstreitig ist, solch eine treffende Zeichnung leidenschaftlicher Aufregungen mit eigenthümlicher, besonderer Nationalfärbung, ohne allen Gebrauch von Orchestermitteln und Instrumentirungskünsten, darzustellen, desto deutlicher scheint sich uns auch hier der Genius und die hohe Meisterschaft des Verfassers zu beurkunden.

Was endlich den ebenfalls von unserem Herrn Gegner in Abrede gestellten Punct der Schwierigkeit des Werks anbelangt, so berufen wir uns in dieser Hinsicht auf das Zeugniss der Jenaischen und Mainzer Sängervereine, welche es uns wohl leicht zugestehen werden, dass die eherne Schlange wenigstens nicht zu den Werken gehöre, welche man nur so *prima vista* weg zu singen vermag. Sie werden bereits auch völlig darüber ins Klare gekommen seyn, ob in der That jenes Oratorium nicht als ein „Forbungswerk der Kunst", sondern nur als ein blosses „Unterhaltungswerk" zu betrachten sey. Eines der letzteren zu geben, war hier, wie wir aus guter Quelle versichern können, keineswegs die Absicht des Verfassers. Er hätte denn auch einen ganz anderen Gegenstand ergreifen, eine ganz andere Form wählen, und vorzüglich den Sängern eine ungleich leichtere Aufgabe stellen müssen, als es von ihm geschehen ist. — Wem es um blosse angenehme, leichte, ohne tieferes Studium zu erringende Unterhaltung zu thun ist, der wird seine Rechnung bey keinem von beyden Löwe'schen Oratorien finden.

Uebrigens scheint uns die Idee des Vocaloratorium für Männerstimmen an und für sich eben so wenig etwas Unästhetisches oder in musikalischer Hinsicht Unzweckmässiges und Verwerfliches in sich zu tragen, als die des Männergesangs in der Motette, Hymne und anderen höheren Formen überhaupt. Will man jenes recht gelten lassen, so muss man, consequenter Weise, auch diese letzteren verwerfen,

Choreffeats im Auge gehabt, welcher Zweck denn auch in genügendem Mesa arreicht worden ist.

Das Gedicht zeugt von anerkennungswerther Erfindungskraft, Phantasiereichthum und Gewandtheit; doch hat sich der Verfasser leider nicht überall der einfachen, ungesuchten und klaren Sprache bedient, welche ihm sonst wohl zu Gebote stehet. Auch will es uns bedünken, als habe sich der Dichter da und dort doch etwas zu sehr von Philologen die Feder führen, und sich von ihm allerley gelehrte Anspielungen, Klopstockische Constructionen und römische Wendungen und Kürzen dictiren lassen, wie wir sie kaum in der Ode billigen möchten, in einem Oratorientext aber niemals guthaissen können.

Der Plan des Gedichtes ist einfach und klar und würde auch denn noch verständlich seyn und bleiben, wenn der Verfasser die mancherley Bemerkungen, wel-

---

auf welche sich, der Hauptsache nach, leicht dasselbe anwenden lässt, was man gegen das Vocaloratorium angeführt hat. — Auch wir achten das Oratorium in seiner gewöhnlichen Form, in welcher es fast die gesammten vorhandenen musicalischen Mittel in Bewegung setzt, hoch in Ehren und freuen uns der grossen und reichen Schöpfungen, welche in diesem Fache durch zweckmässigen Gebrauch jener reichen Mittel erzeugt worden sind. Allein so lange noch der Grundsatz gilt, nach welchem man bey Beurtheilung eines Kunstwerkes nicht nach dem grösseren oder geringeren Reichthum der angewendeten Mittel, sondern vielmehr darnach zu fragen pflegt, wie viel oder wie wenig damit geleistet worden, so lange wird es uns immer befremdlich bleiben, wenn man über das Lowe'sche Vocaloratorium desshalb hat den Stab brechen wollen, weil es sich des Gebrauchs der Sopranstimmen und der Orchesterpracht begeben hat — deren es sich ja nothwendig begeben musste, wenn es seinem Zwecke, grossen Sängervereinen, ohne bedeutenden Kostenaufwand, eine würdige Gelegenheit zur reicheren Entfaltung ihrer Kraft und Kunstbildung in einem ernsteren Gegenstande zu gewähren, genügen wollte. —

che zur Erläuterung desselben beygefügt sind, und in welchen man anderen Orts ein Aergerniss gefunden, weggelassen hätte. Die Ausführung hätten wir gern etwas gedrängter gesehen. Vorzüglich gegen den Schluss hin erscheint sie uns zu gedehnt.

Es treten im Oratorium drey verschiedene durch Styl und Stimmenzahl und Färbung vom Componisten scharf auseinander gehaltene Chöre auf. Der Christenchor, sechsstimmig geführt, athmet christliche Glaubenskraft. Der Chor der Römer, zweystimmig geführt in einer Weise, welche der Meisterschaft des Verfassers ein ehrenvolles Zeugniss ausstellt, athmet tapfere Männlichkeit, kalten Ernst, stolze Härte, einfache Grösse, und niemals sind wohl je in der Musik Römer treffender gezeichnet worden, als es hier geschehen ist. Der Chor der Griechen bewegt sich vierstimmig, und seine Zeichnung giebt ein treues Bild griechischer Sanguinität, heiteren Muthes, leicht aufflackernder Begeisterung und strohfeuerner Freyheitsliebe.

Letzterer eröffnet das Werk mit den, musikalisch gut gezeichneten, Worten: „Der Boden unter euch wird beben, und Hellas Söhne werden frey" etc, — wird aber bald vom Römerchore mit dem Vorwurfe unterbrochen: „Was wogt ihr nächtlich durch die Gassen? Nie wird der Grieche doch ein Mann" etc, — worauf einzelne Griechenstimmen verkündigen, dass „ein Weib aus Griechenblut entsprossen" (im neuen Testament die Magd mit dem Wahrsagergeist) ihnen Erlösung verkündigt habe. — Der Griechenchor wiederholt nun sein „der Boden unter euch wird beben", und einzelne Stimmen desselben berichten, jenes freudige Hoffen auf Befreyung weiter rechtfertigend: „Denn Männer, fremd zwar von Geschlechte, doch edlen Ansch'ns, sind genaht, die als des höchsten Gottes Knechte die Seherin verkündet hat" etc. — „Sie sind von Juda ausgegangen, die ihr auf Jovis Thronen setzt" etc., entgegnet ihnen mit stolzem, in der Musik treffend

gezeichneten, Hohne der Römerchor. Ihm tritt nun aber der Christenchor entgegen und singt im hohen Siegsgefühle des Welt überwindenden Glaubens: „Von Morgen gehn die Morgenröthen, von Juda Gottes Boten aus. Ihr könnt sie geisseln" etc. Schon dieser Christenchor ist von so herrlich erhabener Wirkung, wie sie nur irgend ein Chor in gewöhnlichen Oratorien mit voller Pracht oder Instrumentirung zu erzeugen vermag.

Der Römerstolz bleibt indess ungebeugt. „Ob Trotz, ob blinder Eifer wüthet, des Kerkers Mauern" (in welchem die Apostel bereits gefangen sitzen) „stehen fest" entgegnet er der Christenschaar — und mit abermaliger Wiederholung seines ersten Worts giebt nun der Griechenchor der ersten Nummer des Oratorium einen passenden Abschluss.

Die zweyte wird von einer einzelnen Griechenstimme eröffnet, an welche sich bald mehrere andere und dann auch abwechselnd der Griechen-, Römer- und Christenchor in kurzen wechselnden Einreden anschliessen, um die Vorempfindungen des nahenden Erdbebens und dessen Eintritt auszusprechen. — Diese kurze, aber schwierige Partie verlangt ein vorzüglich genaues Studium von Seiten der Sänger. Mit vollkommener Leichtigkeit und Sicherheit und mit Ausdruck vorgetragen, ist sie aber von treffender d. h. beängstigender Wirkung, welche durch einen dumpfen, dem Christenchore untergelegten Paukenwirbel, der zu den Worten „In der Erde dunklen Tiefen brauset ferner Donnerklang", gewiss nicht unpassend ist, *ad libitum* verstärkt werden kann. — Es spielen sonst die Trommeten und Pauken in manchen Oratorien eine wesentliche Rolle und decken manche Blosse der Erfindung zu; — hier aber kann man das Donnerinstrument weglassen, ohne dass das Erdbeben verloren geht.

Durch Mark und Bein, wie ein zweischneidig Schwert, dringt nun der Christenchor mit seinem „Mag der Erde

rüerschwert" etc. (Wir rathen, bey Aufführung desselben, die *ad libitum* beygegebene Flöten und Oboenbegleitung wegzulassen, indem er sonst leicht eine Wirkung hervorbringen könnte, welche der des übrigen Theils des Oratorium Eintrag thun möchte.) — Ist des Gemüth einer ernsteren erhabneren Stimmung einmal mit Macht entrückt und ins Weltliche bineingezogen worden, so hält es immer schwer, es wiederum in jene zurückzuführen. Wir wünschten daher, um der guten Sache willen, dass der Componist diesem Chore eine minder bestechende, weltgefällige Zeichnung gegeben haben möchte. — Es sind übrigens demselben wieder kurze Partieen des Römerchors eingewebt, welcher die vom Freyheitstaumel ergriffenen Griechen zur Ruhe verweist: „Hellenen eilt euch zu entgürten! Wes soll dem Dichter Schwert und Pfeil?" — Der Kerkermeister verkündigt: „Die Gefangenen sind frey durch den Willen des Senates. Sie sind Römer, Bürger, — Roms", worauf von beyden, durch diese Nachricht herabgestimmten, Chören diese Nummer beschlossen wird. — In ihr rückt der Plan des Oratorium wesentlich nicht weiter. — —

In der 5ten Nummer lassen die Lictoren, verbunden mit dem Chore der Senatoren, mit den Worten: „Ihr Männer, Ungebühr ist euch geschehen, wir kommen, euch genug zu thun", den Aposteln ihr Recht widerfahren und ermahnen sie zugleich, „versöhnt, als Römer auf der Römer Seite zu stehen," worauf sich jene „als Boten Gottes, aller Welt gesendt" zu erkennen geben. Der Griechenchor spricht — was er übrigens bereits schon am Schlusse der vorigen Nummer gethan — den Schmerz getäuschter Hoffnung aus „Auch die Götter täuschen uns, die Spätern" etc. Ihm tritt aber Paulus, mehr in gemüthlicher als apostolisch-kräftiger Weise trostend, mit den Worten entgegen: „Mehr denn Solon vormals euren Vätern, bring ich Freyheit jüngerem Geschlecht" etc. und des gibt denn wieder, da euch der Römerchor nicht ermangelt, sein Wort dazwischen zu sprechen, eine

interessante, kunstreich verwebte, aber dennoch bewunderswürdig klar und durchsichtig gehaltene Partie.

In Num. 6. treten zunächst die Apostel auf, um in schönem, ernst rührendem Gesange den Griechen zu verkündigen: „Ew'ge Freyheit geht euch auf, die Eine, welche Rom euch nicht zu bieten hat.“ An sie schliessen sich Solostimmen der Christen an und führen, mit den Worten: „Wir sind nicht Fremde mehr und Gäste, wir sind die Freyen,“ den Gesang eine Zeitlang fort, bis der Christenchor einfallend, mit hoher ernster Freudigkeit sein „Der Keim schliesst auf und die Gemeine steht gnadenselig und erstarkt“ etc. anstimmt. Die Apostel ergreifen nun, mit dem in himmlisch freudiger Berufslust gesungenen: „Aber die Boten, von Lande zu Lande, wandern hinaus nach dem Worte des Herrn“ noch einmal den Faden der Rede; mit ihnen verbinden sich in lebendig fortschreitender, thematischer Führung des Gesanges allmälig die Stimmen des Christenchors, welcher nun mit einer grossen, breit ausgeführten, sechsstimmigen Doppelfuge über die Worte: „Gehet und lehret und taufet die Heiden, tauft sie dem Vater, dem Sohne, dem Geist“, das Ganze in wahrhaft würdiger, einen grossartig erhebenen Eindruck erzeugenden, Weise beschliesst.

Fassen wir nun unsere Bemerkungen über diese Composition in der Kürze zusammen, so müssen wir derselben ein sehr rühmliches Zeugniss ausstellen. — Es findet sich darin ein grosser Reichthum von eigenthümlichen und musikalischen Gedanken und Combinationen, eine bewundernswürdige scharfe Zeichnung und Haltung der auftretenden Charakter und eine seltene Gewandtheit in der musikalischen Verschmelzung derselben zum Duett, Terzett, Quartett, mit und ohne Begleitung des Chors, und bey der Gedankenfrische und inneren Belebtheit, welche selbst auch in den sich langsamer bewegenden, zum Theil rein sechsstimmig geführten Christenchören herrscht, haben

wir den Mangel einer obligat gehaltenen Orchesterbeglei tung nirgends empfunden. So viele verschiedenartige Motive sich darin auch lebenswarm an- und ineinander drängen: das Ernste und Erhabene behält doch immer durch die wahrhaft grossartige, alles Andere niederschlagende Kraft, mit welcher es im Christenchor hervortritt, ein entscheidend durchgreifendes Uebergewicht. —

Es spült das Griechen- und Römerleben im leicht und schwer bewegten Wellenschlage an die Felsenkraft des evangelischen Glaubens heran; allein sie steht unerschütterlich und weltüberwindend da. — Das ist der würdige und grosse Gedanke, welchen uns die Apostel von Philippi in Gedicht und musikalischer Ausführung in so würdiger und klarer Weise vergegenwärtigt haben, wie wir nur jemal irgend eine andere erhabene Idee in irgend einem anderen Oratorium veranschaulicht gefunden.

Nach dem allen halten wir das Werk, welches wir zu wiederholten Malen mit Aufmerksamkeit gehört und seit einem halben Jahre sehr oft und mit immer neuem Interesse geprüft haben, wo nicht für die vollkommenste, doch wenigstens für die reichhaltigste und grösseste Composition, welche bisher für Männerstimmen geschrieben worden, und für eine der beachtungswerthesten der neueren Zeit überhaupt, und empfehlen es angelegentlichst allen grösseren Sangervereinen zu emsigem Studium, welches sich durch einen erhebenden, belebenden und reichhaltigen Genuss reichlich belohnen wird.

Man lasse sich nicht irre machen, wenn bey erster Uebung dieses Oratorium der Eine oder der Andere den Kopf schüttelt oder eine bedenkliche Miene macht, wie dies ja bey allen, eine neue Bahn brechenden, Erscheinungen der Fall zu seyn pflegt. Hat man es erst so weit überwältigt, dass es sicher und fliessend gehet, und vor-

züglich auch in den Solopartieen sonder Zittern und Zagen, frey von der Brust weg gebet, so wird es leicht, seine Gegner, wenn diese nicht kritische Grillenfänger sind, in Freunde verwandeln, oder es ihnen doch schwer machen, wider den Stachel zu lecken.

Die äussere Ausstattung des Werks gereicht der Verlagshandlung zur Ehre.

Beym letzten Jenaischen Sängerfeste wurde es, unter des Meisters eigener trefflicher Leitung, mit Begeisterung aufgeführt und vom Publikum mit einer unverkennbaren Theilnahme gehört, welche sich nicht minder kräftig in mancher dabey vergossenen stillen Thräne, als in dem freudigen Lebehoch aussprach, das dem verehrten Verfasser während des Festes zu wiederholten Malen ertönte.

Einige Tage nach demselben hatte Herr Dr. Löwe die Ehre, von ihrer Kaiserl. Königl. Hoheit der Frau Grossherzogin Maria Paulowna, welche der Aufführung persönlich beywohnte, zu einer besonderen Audienz nach dem Sommerlustschlosse Belvedere beschieden zu werden

K. Stein.

Ueber
Gesang-, besonders Liedercompositionen,
von J. Fesky.

Ob Uhland sich freut, wenn seine Lieder recht oft componirt werden, weis ich nicht, aber dass sich manche Poeten dieser Polypathie wegen nicht wenig einbilden, ist bekannt. Sie fühlen vor lauter Liebe kein Leid, und was mir Polypathie, ist Ihnen Popularität.

„Popularität!“ Diess umfassende Wort nennt mein alter Mäcen mir täglich. „Sei populär!“ accompagnirt ihm ein ganzer Chor von Kunstfreunden, Kunstkennern und Kunstrichtern, — und doch kann ich nicht glauben, dass es dem alten Blücher angenehm war, wenn er sein Heldengesicht bald als Rauch-, bald als Schnupftabacksbehälter, und was das Aergste, sogar zur Reinigung der Nase verwendet sah; — wiewohl jedes Conterfei vom Original wenigstens etwas Aehnliches hatte, nämlich: den Schnurrbart.

Glaubt Ihr Dichter aber wohl, dass manche Componisten dem Bilde Eurer Empfindungen nicht einmal solches Analogon aufzudrücken wissen? —

Glaubt ihr wohl, dass sie sogar einen Schnurrbart übersehen können? — Nein! denn Ihr seid gewöhnlich unmusikalisch, und daher: — zufrieden, wenn's so möglich klingt. Ich sage Euch aber: Es giebt nur eine richtige Composition zu jedem Liede. — Ihr staunt? denket ein wenig nach! zweifelt! — und fällt Euch dann zufälliger Weise der Schnurrbart und Blücher ein, so ist mein Schicksal entschieden.

„Er widerspricht sich!“ ruft Ihr, „denn er nennt die Composition ein Bild. Wie man aber einen Kopf *en face*, *en profil* und noch auf vielerlei Weise abbildet, so kann der Componist auch eine Dichtung von verschiedenen Seiten auffassen.“ —

Der Sieg scheint glänzend! wäre nur nicht der kleine Umstand vergessen, dass der Vordersatz beschreibt was ist, nicht, was sein soll. Ihr grossen, schaffenden Geister bemerktet nicht, dass Ihr, eben wie der Componist, nur Empfindungen malt, die Euch gegeben; Empfindungen, die dem Componisten ebenfalls gegeben, nicht von Euch, wie scheinbar, sondern von einer höheren Macht. Soll es aber ein Bild sein, das hier das Verständniss des Bildes bilde, so möchte ich die Dichtung mit einer anmuthigen von Nacht beschatteten Landschaft vergleichen, welcher die Musik, die hereinbrechende Sonne, Leben und Färbung verleiht. Noch schlafen die Blumen und Blüthen. Sie erwachen. Das Blau

wird ätherischer, das Roth höher, die Knospe entfaltet sich; aber unwandelbar der Erde nahe bleibt das Veilchen, die Tulpe trennt sich nicht von ihrer Zwiebel, die Rose nicht von ihren Dornen. — Das Wort löst sich im Tone auf, die Empfindung wird Melodie und ein zarter Duft, die Harmonie umwebt dar Ganze; aber die ursprüngliche Gestaltung bleibt, nur ein höheres Leben durchzuckt das Gebilde. Declamation wie Rhythmus ist durch das Gedicht auf das Genaueste bestimmt, sogar die Klangfarbe der Stimme, die es sprechen oder singen soll, ist bedingt. —

Der specielle Ton, die dem Wort- und Redeton entsprechende Höhe und Tiefe, Länge und Kürze der Sylben; der generelle Ton,*) die Empfindungsstufe des Ganzen ist in einem guten Gedichte nicht zweifelhaft: Was bleibt in dieser Beziehung einer **verschiedenen Behandlung** fähig? —

„Es scheint: Nichts! — „Und doch wird ein und dasselbe Gedicht von verschiedenen Componisten so verschieden behandelt, oder vielmehr gegen die hier ausgesprochenen Ansichten so oft gefehlt," höre ich rufen, und muss leider beistimmen. — Hat man nur dem Texte eine Melodie untergelegt, die sich möglich singt und im Entfernten die Haupt-

*) Ueber speciellen und generellen Ton das Weitere in meinen Briefen.

empfindung andeutet, so ist man schon zufrieden. Man beruft sich allenfals auf M. v. Weber, führt

durch die Wäl- der.

trü- be Au- gen, Mäd- chen, tau- gen.

an, und ruft wohl endlich gar mit Grosheim: „Hier ist von der ersten bis zur letzten Note Alles declamatorisch.“ — Solche Gesangstücke sind aber weiter nichts, als eine Art Solfeggien, der Text selbst wird nicht componirt, sondern der Componist verfasst eine Melodie, welche die Hauptempfindung der Dichtung bezeichnet, sich in den Grenzen der Stimme hält, und legt dann die Worte unter, so gut es sich thun lässt. —

Was den Rhythmus betrifft, so nehme ich einen äusseren und inneren an.*) Hinsichts des äusseren fehlen wohl Wenige gegen die ersten Anforderungen, ich meine, sie fühlen im Allgemeinen die Füsse, Ein- und Abschnitte, doch sind schon Compositionen seltener, die auch die verschiedenen stärkeren und schwächeren Hebungen der Ein- und Ab-

*) Der äussere Rhythmus begreift den Takt, die Folge der Ein- und Abschnitte und Perioden, der innere ist die rhythmische Beziehung der Empfindungen Mehres darüber in meinen Briefen.

schnitte wiedergeben. Den inneren Rhythmus findet man theils nicht oft in Liedern, theils leitet hier der Instinkt — — (das Gefühl soll ich wohl sagen meine Herren —) ziemlich richtig, da, wo das Bewusstsein noch schlummert. —

Was endlich die Stimme betrifft, so heisst's in der Regel: für Sopran- oder Tenorstimme, — Alt- oder Bassstimme. — Sind nun diese Stimmen auch in Ansehung des Anfanges ähnlich, so unterscheiden sie sich doch wesentlich nicht nur in ihren Uebergängen von der Brust- zur Kopfstimme, sondern vorzüglich im Charakter; und meine Leser würden gewiss nicht ernsthaft geblieben sein, wenn sie zugegen gewesen wären, als ich auf einer kleinen Stadt den Tamino die Arie der Königen der Nacht, eine Altistin dagegen, deren Bruststimme beim eingestrichenen Fis einen sehr b e d e u t e n d e n Uebergang machte, die Arie: In diesen heiligen Hallen — singen hörte. Sind diess nun auch Extravaganzen, so ist doch der Abstand von ähnlichen Ungereimtheiten nicht so bedeutend, wie es auf den ersten Augenblick scheint. — —

Gesteht man nun zu, dass man nicht schwere Sylben auf den leichten Takttheil setzen, ein betontes Wort auch im Gesange herausheben, und tonlose Sylben den betonten unterordnen müsse; dass man ferner keine ungrade Taktart wählen werde, wo der Text eine grade verlangt, selbst den Charakter der verschiedenen graden und ungraden vorsichtig abwägt; nicht eine vollkommene Cadenz

machen wird, wo der Text keinen Abschluss leidet, nicht Worte oder gar Sylben durch Pausen oder Einschnitte trennen darf, die ihrer Natur nach zusammen gehören; endlich die begleitende Harmonie der Melodie auf das Genaueste anzupassen, überhaupt den Ausdruck des Gedichts in der Musik auf das Treueste wiederzugeben habe: so folgt, dass es nur ein melodisches und harmonisches Verhältniss, also nur *eine* Musik zu jeder Dichtung geben könne. — —

Man kömmt nach dieser Ansicht unwillkürlich auf die Idee, dass die Kunst unter solchen Umständen aufhöre eine Kunst zu sein, oder vielmehr, dass sie in dem Verhältniss verliere, als die Mathematik (Gewissheitslehre) gewinne; ich meine aber, dass Derjenige, der die Töne so zu stellen vermag, dass sie allen Anforderungen entsprechen, sich nicht besonders ärgern wird, wenn das Titelcabinet des grossen Titelstaates seinetwegen gezwungen, eine Conferenz zu veranstalten. Früher hiess es zwar: Der Dichter muss hell denken, der Componist klar fühlen, jetzt aber verlangt man Beides von Beiden. — Und warum sollte man die Kunst nicht so wissenschaftlich betreiben, als es überhaupt möglich ist? — Hierdurch einen Rückschritt ihres eigentlichen Wesens zu besorgen, ist eben so thöricht wie die Beschwerde der Chinesen über die Anlegung von ordentlichen Landstrassen. Der Schmutz ist ihr Barometer und eine Verringerung des Unflathes scheint ihnen ein Vorgreifen der Allmacht. *J. F.*

Ueber
Mozart's angebliche Bearbeitung und Instrumentirung
des
Händel'schen Oratorium
Judas Maccabäus.

Von
Leopold Edlen v. Sonnleithner,
Doctor der Rechte und Hofrichter des
Stiftes Schotten in Wien.

Die Verehrung für Mozart's Meisterwerke ist, zum Heile der Kunst, noch immer so lebhaft und allgemein, dass Alles was von ihm herrührt, warmen Antheil findet, und wenn es auch nur die Bearbeitung eines fremden Werkes wäre.

Mozart's Instrumentirungen zu Händels Alexanders-Fest, Messias und zu Acis und Galathea, (letztere noch nicht im Stiche erschienen, aber in mehreren Abschriften vorhanden) sind weltbekannt, und haben wesentlich dazu beigetragen, Händels Riesenschöpfungen der jüngeren Welt eingänglicher zu machen, im Andenken zu erhalten.

Die vielverbreitete Sage, dass Mozart auch Händels *Judas Maccabäus* bearbeitet

und in der Instrumentirung vermehret habe, und die Frage, ob und wo die echte Partitur dieser Bearbeitung existire, konnte daher einem Verehrer dieser beiden Heroen, als welchen ich mich gerne bekenne, nicht gleichgültig seyn.

In der Voraussetzung, dass Kunstfreunde dieses Interesse theilen dürften, und da über die Echtheit anderer Arbeiten Mozart's schon so viel geschrieben worden ist, glaube ich, dass auch die eben ausgesprochene Frage, deren verlässliche Beantwortung ich nach mehrjährigen Forschungen zu liefern vermag, auf einen kleinen Raum in dieser geschätzten Zeitschrift Anspruch machen darf.

Ich lernte Händels Maccabäus zuerst im Jahre 1817, in den damals mit Recht berühmten Privatconzerten des Herrn Hochenadl kennen, wo dieses Oratorium am Claviere vortrefflich aufgeführt wurde und wozu Herr Hofrath Kiesewetter nach einer aus dem k. k. Privat-Musikarchive entlehnten, abgekürzten, aber in der Instrumentirung vermehrten Partitur, einen eigenen Klavierauszug verfasst hatte. Zuerst wurde dieses Oratorium in Wien in den achtziger Jahren bei Baron van Swieten mit vermehrter Orchesterbegleitung gegeben, und später, im Jahr 1806, in den Conzerten der hiesigen Tonkünstler-Wittwengesellschaft. Durch die Aufbewahrung in einem feuchten Raume wurde aber bald darauf die Copiatur unbrauchbar, und dies war der Grund, aus welchem durch viele Jahre keine Wiederaufführung Statt fand.

Von Bewunderung für dieses herrliche Werk erfüllt, worin so glücklich dramatisches Leben mit Ernst und Würde vereint ist, hegte ich schon lange den Wunsch, dasselbe in den Concerten der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates zur Aufführung zu bringen; es handelte sich aber hiebei zunächst darum, eine in der Instrumentirung zweckmässig vermehrte und zugleich mit Berücksichtigung der hier üblichen Concertdauer abgekürzte, Partitur zu erhalten.

Ein weit verbreitetes Gerücht schrieb jene Instrumentirung, nach welcher das Werk früher in Wien gegeben worden war, Mozarten zu; — auf den gedruckten Ankündigungszetteln der hiesigen Production vom Jahre 1806, (von welchen noch Exemplare vorhanden sind), heisst es ausdrücklich: „instrumentirt von Mozart.“ —

Der seither bei August Böhme zu Hamburg im Stich erschienene Klavierauszug, von Ludwig Hellwig, enthält die Aufschrift: „nach Mozarts Bearbeitung;“ — auch betheuerten mir mehrere ältere Musiker, dass sie Mozarts Instrumentirung, unter dessen eigener Direction, bei Baron van Swieten ausführen gehört. Ich konnte daher an der Existenz einer solchen Bearbeitung damals kaum zweifeln, und gab mir alle Mühe, ein Exemplar derselben aufzufinden.

Ich wendete mich zu diesem Ende an die Veteranen Abbé Stadler, an Hofkapellmeister von Eyb-

ler, und Hofrath von Mosel; aber diese Herren wollten sämmtlich nichts von einer Mozart'schen Instrumentirung wissen, sondern behaupteten, dass ihres Wissens nur Starzer *) Händels Judas Maccabäus instrumentirt habe. Ich fand zugleich in Mosel's Anmerkungen zu seiner Uebersetzung der Geschichte der Tonkunst von Ch. Jones (Wien 1821) die Aufzählung aller damals bekannten neueren Bearbeitungen Händel'scher Oratorien; dort wird wohl jene des Judas Maccabäus von Händel angeführt, von einer Mozart'schen Instrumentirung aber nichts erwähnt. Eybler theilte mir eine vermehrte Partitur aus dem k. k. Privat-Musikarchive mit, (dieselbe, wornach Kiesewetter früher seinen Clavierauszug verfasste) worauf der Name des Bearbeiters nicht angemerkt war, welche Eybler aber, der Tradition zufolge, Starzern zuschrieb.

In Mozarts eigenem Verzeichnisse seiner musikalischen Arbeiten, kömmt Judas Maccabäus nicht

*) Joseph Starzer, im Jahre 1727, und zwar muthmasslich in Oesterreich geboren, war ungefähr seit dem Jahre 1760 als Hofoperntheatercompositeur in Wien angestellt, wo er auch am 22 April 1787 starb. Er war ein ausgezeichneter Componist und vorzüglicher Violinspieler. Starzer setzte die Musik zu vielen Noverre'schen Balleten, und ein Oratorium: „*La passione di Gesù Christo.*“ Er war nach Gassmann's Tode (im Jahre 1774) ein Mitbewerber um die k. k. Hofkapellmeisterstelle, und würde diese auch warscheinlich erhalten haben, wenn nicht *Bonno* wegen seiner 37jährigen Dienste als Hofcomponist wäre vorgezogen worden.

vor, wogegen die oben genannten anderen drei Händel'schen Werke darin ausdrücklich aufgeführt erscheinen.

Da die Kunsthandlung **Breitkopf und Härtel** zu Leipzig viele Werke von Mozart, und darunter auch dessen Bearbeitung des Messias herausgegeben hat, so wendete ich mich mit meiner Nachfrage auch an diese Handlung, und erhielt von dieser zur Antwort: sie besitze wirklich Mozarts Instrumentirung des Judas Maccabäus, und sei bereit eine Abschrift davon für einen bestimmten Preis abzulassen. Der geforderte Preis war indessen bedeutend hoch, und mein Zweifel noch keineswegs beseitiget, da mehrere musikalische Literatoren mich bestimmt versicherten, es bestehe **keine** Mozart'sche Bearbeitung, und Breitkopf täusche sich selbst, wenn er eine solche zu besitzen glaube. Insbesondere widersprach Herr **Alois Fuchs** (der vielleicht Mozart's Werke am vollständigsten gesammelt besitzet), die Echtheit dieser Partitur.

Zu Anfange des Jahres 1833 ersah ich aus den musikalischen Zeitungen, dass Herr Hofcapellmeister **Lindpaintner** zu Stuttgart, eine neue Instrumentirung des Judas Maccabäus geliefert, und mit grosser Wirkung zur Aufführung gebracht habe. In der Voraussetzung, dass diese Bearbeitung auf jeden Fall, mehr als jede ältere, dem heutigen Zustande der Orchester zusagen werde, verschaffte ich mir nun durch Lindpaintners Gefälligkeit eine Abschrift seiner Partitur. Bei Durchsicht derselben

fand ich, dass viele Nummern, besonders die Chöre, reich instrumentirt, und die Recitative durchaus mit dem Streichquartette begleitet, — dagegen aber mehrere Solostücke fast ganz in der ursprünglichen Form geblieben waren. Da man in Wien Mozarts und Mosels Instrumentirung der Händel'schen Werke gewohnt ist, welche Beiden doch auch die Solostücke mit einigen Blasinstrumenten verstärkt haben, so fand ich es nöthig, bei einigen Nummern noch eine mässige Verstärkung anzubringen, und auch zur Ouverture und zu mehreren Chören die weggelassenen Flöten und Clarinette beizufügen. Ausserdem wurde eine Abkürzung unvermeidlich, und ich nahm auch diese grösstentheils nach dem Muster von Kiesewetters Clavierauszug vor. In dieser Gestalt wurde das Werk am 16. März 1834 in einem Gesellschaftsconzerte der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates mit grosser Wirkung aufgeführt, und wird hoffentlich noch manche Wiederholung erleben.

Bei Gelegenheit dieser Aufführung äusserte mir nun Hofkapellmeister Joseph Weigl: er besitze eine alte Abschrift jener Partitur, nach welcher dieses Werk bei Baron van Swieten, und später von der hiesigen Tonkünstler-Wittwengesellschaft, aufgeführt worden war. Ich beeilte mich, diese Abschrift einzusehen, und sah mit Verwunderung, dass die Instrumentirung darin mit jener in der Partitur des k. k. Privat-Musikarchives ganz dieselbe ist. Weigl erzählte mir hiebei, dass er selbst in den Concerten bei van Swie-

ten gewöhnlich die Recitative am Claviere begleitet habe, — dass der Hoftheatercomponist Starzer, noch ehe Mozart an diesen Conzerten persönlich Theil nahm, für dieselben Händels Judas Maccabäus bearbeitet, und dessen Aufführung selbst geleitet habe, — dass Mozart durch den guten Erfolg dieser Bearbeitung auf den Gedanken gebracht worden sei, auch seinerseits Werke Händels nach Starzers Art zu instrumentiren, niemal aber das Oratorium Judas Maccabäus bearbeitet habe, wozu auch gar kein Anlass vorhanden war, — endlich dass auch die Tonkünstler - Wittwengesellschaft zuverlässig keine andere als Starzers Bearbeitung aufführte, welche übrigens für jene Zeit recht gut und wirksam war. Weigl hatte seine Abschrift von der Starzer'schen Partitur schon bei Gelegenheit der van Swieten'schen Conzerten genommen, und durch die Uebereinstimmung dieser Partitur mit der im k. k. Privat-Musikarchive erweiset sich, dass auch diese letztere wirklich nur Starzers Bearbeitung enthält.

Durch die öfteren Besprechungen mit anderen älteren Künstlern und Kunstfreunden erhielt ich die mehrfache Bestätigung, dass die bei van Swieten aufgeführte, und die im Jahr 1806 von der Tonkünstler-Wittwengesellschaft benützte Bearbeitung, verlässlich eine und dieselbe waren, im Jahr 1806 aber allgemein als eine Arbeit Mozarts betrachtet und bezeichnet wurde. — Die Verwechslung ist leicht erklärbar, wenn man bedenket, dass, nachdem Starzer im Jahr 1787 gestorben, Mozart die Leitung der van Swieten'schen Concerte über-

nahm und, laut seines eigenhändigen Cataloges, im November 1788 Acis und Galathea, im März 1789 Messias, und im Juli 1790 die Ode an die heilige Cäcilie und das Alexandersfest für van Swieten instrumentirte, welche Werke daher mit Starzers Arbeit eine fortlaufende Reihe bildeten.

Um diese einmal angeregte Sache ganz ins Klare zu bringen, ersuchte ich einen verlässlichen Künstler, der sich zu seiner Erholung zur diessjährigen Ostermesse nach Leipzig begab, dort in der Breitkopf und Härtel'schen Handlung die Partitur der vermeintlich Mozart'schen Bearbeitung, (welche auch in dem gedruckten Cataloge zu der am 1. Juni d J. abgehaltenen Musikalienauction, ausdrücklich als Mozarts Arbeit angekündiget war) einzusehen, und mit der Starzer'schen Bearbeitung zu vergleichen, zu welchem Ende ich von Letzterer einen Auszug der wesentlichen, vom Originale abweichenden, oder verstärkten Stellen, und eine Uebersicht der beibehaltenen oder weggelassenen Nummern verfasst und mitgegeben hatte.

Diese Vergleichung wurde nun sorgfältig vorgenommen, und es zeigte sich,

a. dass keine der beiden im Besitze der Breitkopf'schen Handlung befindlichen Partituren des Judas Maccabäus von **Mozarts** eigener Hand geschrieben ist, und

b. dass beide Exemplare ganz genau mit der **Starzer**'schen Bearbeitung zusammentreffen.

Es ist somit jeder Zweifel gehoben, und ich kann mit voller Ueberzeugung aussprechen, dass **n i e e i n e   M o z a r t'sche   B e a r b e i t u n g   o d e r   I n s t r u m e n t i r u n g   d e s   J u d a s   M a c c a b ä u s   e x i s t i r t   h a t.**

Die Handlung Breitkopf und Härtel hat ihre Abschrift weder von Mozart selbst, noch von seinen Erben übernommen, und hat in Betreff derselben nur den allgemeinen Irrthum getheilt und in gutem Glauben unterstützet.

Damit aber dieser Irrthum nicht durch die Zeit sanctionirt, und damit künftigen Verehrern der beiden Grossmeister die Mühe der Nachforschung erspart werde, hielt ich es für angemessen, das Ergebniss meiner mehrjährigen Bemühungen, (so unwichtig es auch vielleicht Manchem scheinen mag,) in diesen der Tonkunst geweihten Blättern niederzulegen.

W i e n, im Juli 1836.

Dr. Leop. Edler v. Sonnleithner.

R e c e n s i o n e n.

Arabesken für Musikfreunde,

von

Gustav Nicolai. *)

Erster Theil, 294 S. Zweiter Theil, 286 S. 8

Leipzig, Otto Wigand's Verlags-Expedition 1835

Herr Gustav Nicolai hat in diesen Arabesken vorzüglich durch eine interessante Novelle

„Der Musikfeind"

sich eine gar nicht üble Gelegenheit herbeigeführt, alle mögliche Anklagen und Beschuldigungen gegen die Musik zusammen zu suchen, und *Cäcilia*, die Beschützerin der edlen Tonkunst, müsste wirklich fürchten, dass ihre Verehrer, dadurch erschreckt,* sämtlich zum Tempel hinausstürzen, und die Dichter in Tönen sich von der Musik ganz lossagen würden, wenn dies möglich wäre. Sie weis nur zu gut, dass eine höhere Macht die Liebe zur Musik ihren Auserwählten als etwas Göttliches in's Herz gelegt, und nicht erst gefragt hat, ob sie dasselbe annehmen wolle. Wer einmal von diesem Trieb ergriffen ist, muss ihm folgen, und wenn er auch ein äusserlich nicht sehr begünstigtes Leben vor sich sieht.

*) Verf. „Italiens, wie es wirklich ist"; der „Geschichten oder des Kantors aus Fichtenhagen", des „Jeremias" u. A.

Schon *Cervantes* macht die Bemerkung, dass ein Musiker der genügsamste Mensch auf der Welt ist. Er kann Vieles entbehren, nur die Musik nicht. Kein Stand treibt im Allgemeinen seine Kunst mit einer solchen Liebe und froher Anhänglichkeit, als der Musiker. Manchem könnte man dafür alle Schätze der Welt bieten — er ginge den Tausch nicht ein. Der Grund davon liegt in der Eigenthümlichkeit, ja Einseitigkeit der Kunst, welche darin besteht, dass ein Mensch vorzugsweise die ganze Welt durch die Empfindung welche durch Töne vermittelt wird — also durch Töne anschaut. Wem einmal diese Richtung gegeben ist, dem kann man den Kopf nicht anders setzen; am wenigsten kann man ihn durch Form und Gestalt abwenden, deren Schönheit er doch nicht plastisch auffassen, sondern wieder in Gefühl und Musik verwandeln wird, so wie umgekehrt der Plastiker sich an keine Musik halten mag, die er nicht wieder an eine Gestalt oder einen Gegenstand knüpfen kann, weshalb er wohl gar im Stande ist, zu verlangen, dass alle Musik, um etwas zu sein, erst in's Plastische übersetzt werde.

Die Mühseligkeiten der Musik, die Künstlichkeit in der Form, die Umständlichkeit in der Ausführung, und die Ungewissheit im Erfolg, die Herr Nicolai durch seinen erfahrenen Raymond so vortrefflich schildert, kann Cäcilia leicht zu ihrem Vortheil umkehren, und zum Beweise brauchen, dass die Musik doch wohl eine besondere Zauberkraft ausüben müsse, weil trotz jener Beschwerlichkeiten so viele in ihrem Eifer für sie beharren, wie er denn auch selbst sagt:

es gebe so viel Opern, dass man mehrere Jahre hindurch täglich eine derselben aufführen könnte, und eine neue erst lange Zeit warten müsste, ehe sie an die Reihe käme.

Wenn er indess von den Schwierigkeiten berichtet, die sich grade einer Oper entgegenstellen, so verdienen diese allerdings gehört zu werden, besonders von denen, die, bei aller Begeisterung dafür, ihres Talents nicht recht gewiss sind, und auch nach unglücklichem Erfolge es nicht lassen können, immer wieder neue Opern zu componiren. Hier gelten Wille und Entschluss noch etwas, und die Abmahnungen des Verfassers sind an ihrer Stelle. Die äussern Erschwerungen aber, von denen hier die Rede ist, rühren meist nur vom Theaterwesen her, und haben mit der Musik an sich nichts zu schaffen, zu deren Ausführung ein hochbegabter Geist auch die grössten Opfer nicht scheuen wird.

Sehr hart klingen die Beschuldigungen, die gegen die Musik im Allgemeinen gerichtet sind. Sie nur, heisst es, sei von allen Künsten überflüssig; (das Nöthige in der Welt ist ein sehr schwankender Begriff.) Dichtkunst fördere den Geist, Bildhauerkunst und Mahlerei gäbe eine Anschauung der Vergangenheit, Baukunst den Menschen ein Obdach (die Kunst wird doch nicht vom Nutzen nebenbei abhangen sollen?), die Musik schaffe nichts, beschäftige sich nur mit den Sinnen, sei nichts als ein raffinirter Nervenkitzel, sie vermöge nicht Begriffe (die

überlässt sie der Prosa!), ja selbst nicht Empfindungen, wenn man Schmerz und Freude ausnehme, mit Bestimmtheit auszudrükken. — Damit ist es nun wohl kein rechter Ernst, denn Schmerz und Freude sind schon die allgemeine Abtheilung der Empfindungen, und wenn man diese ausnehmen wollte, bliebe Wenig übrig; kann aber die Musik Schmerz und Freude ausdrücken, so erhellt daraus, dass sie sich doch nicht blos mit den Sinnen beschäftigt, (nicht blos das Ohr und die Nerven kitzelt,) sofern nämlich Schmerz und Freude nicht in Fleisch und Bein, sondern in der Seele sitzen. Und hat auch die Seele ihre Sinnlichkeit — wer will sie ganz verwerfen?

Indess — ohne sich mit Worten zu chikaniren, kann man den Satz nicht gelten lassen, dass die Musik keine Empfindung mit Bestimmtheit ausdrücken könne. Hierauf beruht ihr ganzes Wesen. Zunächst wird niemand leugnen, dass die Musik ein gewisses Gefühl, eine gewisse Stimmung erweckt, sodann, dass darin — von der Trauer bis zur höchsten Fröhlichkeit — eine grosse Verschiedenheit herrscht, die nichts Anderem als etwas Innerem entspricht, womit wir sie auch bezeichnen, indem wir derselben unsere Gemüthseigenschaft beimessen und dieselben Ausdrücke, welche für diese dienen, auch für jene gebrauchen. Wir sprechen über Musik nur als etwas Empfundenes, und kennen sie von keiner andern Seite. Haben wir nun auf etwas schon merklich Bestimmtes Acht, so finden wir, dass dieses sich unendlich modificirt, und zwar eben so in

der Musik wie in unserm Gemüth, so dass z. B. die Freudigkeit durch das Heitere, Muntere, Fröhliche, Uebermüthige u. s. w. hindurch gehen kann, und betrachten wir bei dieser Entfaltung wieder ein Bestimmteres, wie die Heiterkeit, so werden wir, (z. B in verschiedenen Symphonien von Haydn,) gewahr, dass solche wieder idyllisch, naiv, scherzhalt, launig, bald bescheidener, bald dreister, fügsamer oder eigenwilliger u. s. w. sich auslassen kann. Welche Stufen hat nicht das Ruhige von der Trägheit, Gemächlichkeit bis zur edeln Gelassenheit, Zufriedenheit, Gottergebenheit hinauf! — Und welch verschiedenes Kolorit giebt Alter und Stand, Bildung und Landsmannschaft der Musik! Wie ganz anders klingt es, wenn ein Kind als wenn ein Greis betet! wie anders, wenn wilde Horden toben, als wenn Krieger gemessenen Schritts ihren Muth aussprechen!

Zu Beweisen haben wir nun schon die Erfahrung vor uns, nämlich in der vorhandenen Musik eine Unendlichkeit von verschiedenen Weisen und Ausdrücken für ähnliche Gefühle, und — wie wollten wir das Aehnliche unterscheiden können, wenn nicht jedes tönende Ganze etwas innerlich Bestimmtes ausdrückte, womit es sich in uns festwurzelt! Die äussern Kennzeichen würden, wenn nicht der Klang seinen Wiederklang fände, ermüden. Alle Lieder der Freude treffen in der grössten Mannichfaltigkeit in uns empfänglichen Boden, und ob sie gleich durch eine lange Stufenleiter hindurchtönen, so können sie doch die inneren Variationen ewig nicht erschöpfen;

denn was ist schmiegsamer und wandelbarer als das menschliche Gemüth!

Freilich ist es nur ein innerlich Bestimmtes, was die Musik ausdrückt, von den äusseren Gegenständen schildert sie nur die Wirkungen, die sie hervorbringen; mit den Gegenständen selbst hat sie eigentlich nichts zu schaffen, aber in so fern sie durch die Empfindung sich mit ihnen in Verbindung setzt (im Drama), bringt sie die Täuschung hervor, als ob sie auch die Gegenstände schilderte, was indess gar nicht ihres Amtes ist. Sie stellt die Freude dar, die wir empfinden, nicht das, worüber wir uns freuen; — und wenn man, um sie der Unbestimmtheit anzuklagen, ihr einen andern Text unterlegt, so trifft sie desshalb kein Vorwurf, denn sie hat sich nicht für einen bestimmten Gegenstand, sondern für ein bestimmtes Gefühl verpflichtet, und wenn dieses auch in einem andern Gegenstande enthalten ist, so kann ihr dieses ganz recht sein; ihre Wahrheit, ihre Bestimmtheit ist das Gefühl, das innere Anklingen der Welt. Was ist alles Leben, wenn es nicht innerlich empfunden wird! Hierin trifft sie sogar mit allen übrigen Künsten zusammen, nur dass sie nicht bei den Erscheinungen verweilt, sondern gleich die Resultate (die Regungen der Seele) vom Leben rein weggeschöpft.

Auf Seite 237 sagt der Verf.: „Man sagt ferner, „dass die Musik die Sprache des Himmels sei und „den Menschen zu den Sternen emportrage! Das sind „Aeusserungen krankhafter Sentimentalität. Töne

„und Akkorde, die nicht einmal das auszu-„drücken vermögen, was die unvollkom-„mene menschliche Sprache ausdrückt, „sind nimmer eine Himmelssprache."

Die Himmelssprache können wir, ob sich gleich die Musik öftera als solche vorzugsweise geltend macht, in Rücksicht ihres Wesens und Umfanges als ein luftiges Wort preissgeben, denn die Musik, im Allgemeinen betrachtet, führt nicht mehr zum Himmel, als alle anderen Künste; — alle haben als Idealisirung dieselbe Richtung. — Aber wenn sie nicht auszudrücken vermag, was die unvollkommene menschliche Sprache ausdrückt, so ist das kein Fehler, sondern ein Vorzug, und berührt grade ihre Eigenthümlichkeit, indem sie über alle Sprache hinausgeht und das sagt, was der Mensch nicht mit Worten sagen kann. Lehrt der Verf. doch selbst (im zweiten Theile) über die Oper, man solle, wenn man Dialog gestattet, „erst da Gesang mit überraschender Gewalt eintreten lassen, wo die gewöhnliche Sprache zum Ausdruck des Gefühls zu schwach erscheint." — Hier ist also nicht die Musik, sondern die Sprache die schwache, unvermögende. — Und S. 67 gibt der Verf. den Rath: „Man sehe dahin, dass die Handlung auch ohne Verständniss der Worte dem Zuschauer klar werde. Man muss ohne Textbuch überall wissen, wovon die Rede ist." Ganz recht! denn es ist wenigstens eine halbe Täuschung, wenn wir glauben, dass die Musik das Wort ausdrücke, (in Töne übersetze), da sie nicht das Wort, sondern nur die Empfindung, die demselben zum Grunde

liegt, und zwar vollständiger, vollkommener und schöner, als sie darin liegt, ausdrückt und zur Ansprache bringt, so dass Worte für sie nur Andeutungen sind, Hinweisungen auf einen innern Zustand, den sie erst ganz heraufzuführen vermag. Handlung und Worte sind für Komponisten nur Veranlassung; was hervorgeht, muss doch als ihre Schöpfung, als ihr Kunstwerk, und ansprechend als ein Ganzes erscheinen. —

Uebertrieben und zum Theil unwahr ist auch, was über den Werth und die Dauer der Musik gesagt wird. So stellt der Musikfeind S. 232 die Behauptung auf: „die Musik ist nur eine Kunst der Mode; ihre Formen wechseln wie die Mode." — Zunächst wäre das „nur" ganz wegzustreichen, denn so erfinderisch auch die Mode, die äussere Geschmackskunst, sein mag, Musik kann sie nicht hervorbringen, und überhaupt nichts, was wahre Kunst heisst. Wohl aber kann sie Einfluss darauf ausüben, und von aussen her Veränderungen herbeiführen, die nicht mit den Gesetzen der Schönheit übereinstimmen. Dabei ist jedoch noch sehr zu unterscheiden, was die Mode thut und was im Bildungsgange einer Kunst überhaupt liegt. Jede Kunst ist in ihrer Entwickelung, in ihrem Fortschreiten und in ihrer Weiterbildung gewissen Veränderungen unterworfen, denen keine Macht der Welt widerstehen kann. Das ist Natur, das ist Schicksal. Ein anderes aber ist es, wenn ein Künstler in Berührung mit der Zeit durch eine besondere Richtung und Kraft seines Geistes eine Uebermacht gewinnt, so dass

eine Einseitigkeit seiner Zeitgenossen durch ihn herrschend wird und vorzugsweise für Schönheit gilt. Eine solche Erscheinung ist aber gewöhnlich vorübergehend, weil sie in einem aufgehobenen Gleichgewicht besteht, das sich im Gefühle der Menschen wieder herstellt. Was mit dem Reize seiner Ausartung schnell ergriffen wird, vergeht auch eben so schnell wieder, und wenn wir sagen: das ist jetzt Mode, so drücken wir damit schon das Vorübergehende aus. Was dagegen im natürlichen Fortgange entspringt, und weiter schreitet, wird auf seinem Wege von dem ewig schaffenden Genius immer Spuren des wahrhaft Schönen hinterlassen, dem wir huldigen müssen, wenn wir auch den besondern Einfluss der Zeit nicht loben und lieben können.

Noch weniger kann man zugeben, dass die Musik nicht gewissen Gesetzen folge. Gelegentliche Uebertreibungen in der Künstlichkeit heben die allgemeine Regeln nicht auf, die bei aller scharfsinnigen Verzweigung denn doch in der Natur gegründet sind. Auf diese kann man wenigstens die Beschuldigung nicht anwenden, die S. 231 vorkommt, wo es heisst: „Wer hat denn die orthographischen Regeln in der „Musik und jene künstlichen Texturen erfunden? Das „Ohr und der Wille des Komponisten. Wie „unsinnig ist es also, von orthographischen Fehlern „zu sprechen, wo die Autonomie des Komponisten „entscheidet. Ihr armen, mit tiefer Gelehrsamkeit „prunkenden Recensenten, wisst ihr denn, ob nicht

„einst allgemein als Fehler anerkannt wird, was man „jetzt in der Musik für richtig hält?“ — Alles? — —

Zu sehr wird euch die Dauer des Ruhms in Zweifel gezogen, wenn der Verf. S. 240 den Musikfeind sagen lässt: „Wie schwachköpfig sind diejeni„gen, die sich einbilden, dass Mozart, Beethoven, „Cherubini, Spontini länger halten werden, als „Rossini, der Repräsentant der neuern Modeform!“ (bei aller Genialität Rossini's — ein Unterschied bleibt denn doch.) „Ihr Armen, Mozarts und sei„ner Zeitgenossen Namen wird verschwinden, wie „Rossini's! Ein jeder hat seine Zeit erfüllt.“ (Und ist das nichts?) „Einst werden ihre Namen dem Mythos „angehören, dem Gebiete der Fabel. Einst wird man „sprechen von Doloroso, Mozart, Beethoven „Cherubini, wie jetzt von Orpheus.“ — Der Sprung ist etwas weit, und — schmeichelhaft wäre es doch immer; aber es klingt überhaupt unmännlich, so um Ewigkeit und Unsterblichkeit zu jammern. Wer vom Geiste Gottes erfüllt wird, und ihn in seinem Produkte innig wieder empfindet, wer sich dadurch emporhebt und andere entzückt, der geniesst schon in diesem Augenblick die Ewigkeit, und braucht nicht erst darnach zu fragen, wie lange seine Musik forthallt; im Kerne des Lebens, im gegenwärtigen Gefühl des höchsten Daseins liegt die Ewigkeit, nicht in der Länge und Breite, in welcher der schwache Sterbliche aus habsüchtiger Bangigkeit sie sucht. Jeder schaffe nach seinen Kräften, — das Weitere muss er Gott überlassen, dem Schöpfer aller Dinge. —

Nachdem der geistreiche Verf. im ersten Theil seiner Arabesken durch den „Musikfeind" alles zusammengestellt hat, was sich wirklich oder scheinbar gegen die Musik sagen lässt, erfahren wir im zweiten, dass er selbst keineswegs an dieser göttlichen Kunst verzweifelt, indem er Vorschriften und Beispiele giebt, wie man sie am besten in Wirksamkeit setzen könne und

Ueber musikalische Diebtkunst

sich sehr lehrreich vernebmen lässt. Besonders verdient er über die Erfordernisse eines guten Operntextes gehört zu werden. — Ueber die musikalische Beschaffenheit der Wörter und Verse im Allgemeinen sind indess seine Vorschriften unvollständig, und manche von ihm in seinen Gedichten, denen mehr Wärme zu wünschen wäre, selbst nicht befolgt. So verwirft er mit Recht die Zischlaute, und doch gebraucht er knirschte mehr als einmal. „Vermisstes Glück" sollte sich in „entbehrtes Glück" verwandeln. — Viele Fragen sind in der einfachen Lyrik lieber zu vermeiden, weil sie dem Komponisten leicht lästig fallen und die Melodie unterbrechen. — Verse wie diese zerstören sich selbst:

Schauerlich toste das
Rächende Strafgericht.

Auch muss der lyrische Dichter möglichst volle Sylben geben, und nicht leere, wie diese:

Ganz ist es um mich geschehen! —
Sei er um das Haupt gewunden.

Ein weiteres Feld aber zu Betrachtungen eröffnet der muthvoll anstrebende Verfasser zuletzt, indem er

über das Oratorium

eine Theorie zu entwickeln versucht.

Das Schwierige beruht hier in dem Mehr oder Weniger einer lebhaften Handlung. Als Beispiel ist

„Die Zerstörung Jerusalems"

gegeben, ein Ereigniss zwar, das indess zugleich Handlung wird. Der Verf. beruft sich dabei auf Eschenburg, der in seiner Theorie von der Kantate (und das Oratorium gehöre mit dazu) sagt: „Empfindung und Handlung oder das Lyrische und Dramatische der Kantate müssen einander wechselweise beleben und unterstützen. Vorstellung auf der Bühne ist zwar nicht die eigentliche und gewöhnliche Bestimmung derselben; aber Dichter und Tonkünstler müssen desto mehr dahin arbeiten, der Phantasie des Zuschauers die Handlung mit möglichster Lebhaftigkeit gegenwärtig zu machen." Allein, wenn diese Regel gültig sein soll, ist wohl das Wort Phantasie darin nicht zu übersehen. Da eine wirkliche Vergegenwärtigung nicht statt findet, so muss alles stören, was zu sehr daran erinnert. Ereigniss und Handlung soll sich hauptsächlich aus der Empfindung der theilnehmenden Personen, die sich darüber äussern, zurückspiegeln, und so findet sich denn, dass ein Gegenstand, in dem die äussere Handlung das Erste, und die Aeusserung darüber nur das Zweite ist, nicht mehr zu einem Oratorium passt, weil man in einem solchen Verhältnisse bei den Worten zu sehr die äussere Bewegung vermissen würde. Das Innere muss im Gegentheil vorwalten, das Aeussere zurückstehen. Wo die Worte immer auf äussere Bewegung hinweisen, die doch fehlt, da kann ein Oratorium keine Selbst-

ständigkeit gewinnen. Hier gilt nur als Handlung, was mit dem geistigen Auge gesehen, mit dem innern Ohre vernommen wird; die Handlung gilt nicht als Gegenwärtiges. Man kann hier eher eine ganze Stadt einstürzen, als das Haar sich sträuben, die Wange erbleichen, einen Finger zittern lassen. Es tritt vor das geistige Auge, wenn es heisst:

Titus naht, der Gotterheld!

Passend ist als Innerliches:

Mir schwinden die Gedanken.

Aber nicht:

Ich zitt're, — meine Knie wanken.

Die „Zerstörung Jerusalems" ist voll äusserer Bewegung und geht daher über das Oratorium hinaus. Der Aufregung, der Ermunterung zum Kampfe, wo doch alles ruhig bleibt, ist zu Viel. Im Oratorium soll der innere Sinn, nicht die Hand beschäftigt sein; deshalb sind hier nur die ruhigen Scenen für die Theilnahme ergiebig. Was äusserlich als Ereigniss und Handlung angenommen wird, soll immer nur als Veranlassung dienen, ein inneres Leben hervorzurufen. Damit ist denn auch eine grosse Lebhaftigkeit, recht verstanden, aus dem Oratorium keineswegs verbannt. Ueber das rechte Maas wird indess im Einzelnen immer Gefühl und Geschmack entscheiden müssen, das Meiste aber auf eine gute Wahl des Gegenstandes ankommen.

St. Schütze.

Nachschrift der Redaction.

Mit Recht hat der verehrungswürdige Herr Beurtheiler des interessanten Arabeskenkranzes seine Beachtung hauptsächlich auf die in demselben vorwaltende Hauptfigur, den „Musikfeind“ gewendet. Wir können es uns nicht versagen, es auch unsererseits auszusprechen, wie auch uns dieses sinnvolle Nachtstück schon längst (denn es ist nicht ganz neu) ganz vorzüglich angesprochen hat. Wer die darin niedergelegten Ansichten mit denen in ebendieses Verfassers „Cantor von Fichtenhagen“ *) vergleicht, den wird es vielleicht gleich einer ernsten Ahnung anwehen, wie nicht selten der gereifte Mann sich genöthigt — vielleicht nach langen Kampfen sogar gleichsam verpflichtet sieht, jugendliche Illusionen wieder zu zerstören, dafür jetzt bittere Arzneien zu reichen, und Altäre umzustürzen, auf welchen man seit Jahrhunderten gläubig opferte, — und wie ohne Zweifel auch unser Verfasser durch Erfahrungen auf den Standpunct gelangt sein mag, von welchem aus er mit tiefem Schmerze hinzublicken scheint auf unserer irregeleiteten Jugend Bestrehen, der Neuheit eines Gedankens das Heiligste zu opfern und auf die Sucht, die wunderlichsten Fratzenbilder ins Leben zu rufen, nur um etwas Neues und Auffallendes zur Schau zu stellen, — recht im Widerspiele gegen den Verfasser, welchem es, wie aus dem Ernste und aus der Wärme und selbst Rücksichtlosigkeit seiner Sprache unverkennbar hervorgeht, im vorliegenden Nachtstücke jedenfalls nur um Wahrheit zu thun ist, mehr als um den Beifall der Zeitgenossen.

d. Rd.

---

*) Cäcilia, XI, 221.

Trois Quatuors pour quatre Cors chromatiques, composés á (à) l'usage des Eléves (Elèves) du Conservatoir (Conservatoire) de Prague par *Frederic* (Fréderic) *Denis Weber*, Directeur du Conservatoire.

Prague, chez Marco Berra. Pr. fl 1 12 kr. C.M.

Die erste Blattseite beginnt mit einer „Scala für das „chromatische Tasten-Waldhorn von der Erfindung „des Joseph Kail, Lehrer (Lebrers) am Conservatorium der Musik zu Prag."

Also schon wieder, ein Erfinder Einer und Derselben Erfindung. Wie wir in der ausführlichen Abhandlung und Beschreibung des befraglichen Instrumentes und seines Tonspiels etc. etc. etc. in unserer Cäcilia *) gesehen, war das mit zwei Klappen versehene Instrument schon damals unter dem Namen eines Herrn Stötzel bekannt; — später wurde ein Herr Blümmel genannt; — noch später wurde das Instrument von einem Pariser, Hrn. A. Dauverné, nacherfunden und von einem dortigen Instrumentenmacher nachgebaut; — im Jahr 1825 sahen wir einen Herrn Levy als Erfinder des mit einem dritten Ventil bereicherten Instrumentes in Teutschland herumreisen,

*) Band XVII, Heft 66, S. 103 u. flgg. —
In jenem Artikel sind übrigens folgende, den Sinn auf unangenehme Weise störende, Druckfehler stehen geblieben, welche man zu verbessern bittet:

Auf Tabelle I zur Seite 84 ist am Ende der zweiten Notenzeile das ♯ vor c auszulöschen, — und eben so am Ende der vierten.

Auf Tabelle II zur Seite 85, statt Gamme für Trompetende Horn, soll es heissen: für Trompeta oder Horn.

Seite 101 ist, im ersten Absatze des § 22, statt e, cis, cis, cis, c, c, d, überall zu setzen e, cis, cis, c, c, d

nachdem eben solche doch schon im Jahr 1830 von C. A. Müller in der B. Schott'schen Manufactur in Mainz gefertigt gewesen. — Nunmehr nennt Herr Dion Weber uns wieder einen anderen Erfinder: seinen Herrn Joseph Kail. — Es kann sehr wohl der Wahrheit gemäss sein; alsdann wär es aber irgend einer Nachweisung wohl werth gewesen; und sollte Herr Director Weber, oder Herr Keil, solche liefern können, so würde solche interessante Notiz mit grossem Vergnügen in diesen Blättern aufgenommen und verbreitet werden.

Die der Seele beigefügte Abbildung des Instrumentes weicht von den in unserer Cäcilie abgebildeten in nichts Wesentlichem ab, nur dass die Ventile [wie wir am angef. O. (S. 100) von mehren Exemplarien aus der Schott'schen Manufactur erwähnten,] durch Tasten regiert werden, und dass die Gestalt der Windungen des Instrumentes etwas veriirt ist. Namentlich ist der kleinste (halbtönige) Ventilbogen in die Mitte zwischen den ganztönigen und den grossen resp. anderthalbtönigen gelegt, (weshalb denn auch in der Seele jener erstere mit Nr. 2, der zweite aber mit Nr. 1 bezeichnet ist.)

An der Seele selbst vermissen wir einestheils, nicht ohne Befremden, jede Erwähnung der tiefsten Töne C, Contre-H, Contre-B, Contre-A und Contre-As gänzlich, — anderntheils finden wir darin die Töne G und Fis angegeben, deren ersteres des ganztönige und das grösste Ventil zusammen erzeugen sollen, so wie den letzteren die drei Ventile zusammen, — indess doch, (nach unseren Tabellen am angef. O.) auf dem mit drei Ventilen versehenen Instrumente, jeder natürliche Ton sich eigentlich nur um eine grosse Terz und nur unvollkommen um eine Quarte vertiefen lässt, (Cäcilie a. angef. O. S. 94,) — also auch das c eigentlich nur bis As, nur unvollkommen noch bis G, aber eigentlich gar nicht bis Fis. Auf Herrn Webers oder Kails Gamme soll dene

auch das H ganz richtig mittelst des halbtönigen Ventils erzeugt werden, eben so richtig B durch das ganztönige und eben so richtig A mit dem grossen allein (oder auch mit 1 und 2 zusammen;) — alsdann aber lässt der Verfasser den Ton As mit dem grossen und dem **halbtönigen** Bogen greifen, — G mit dem grossen und dem ganztönigen, und mit allen drei zusammen endlich Fis; — (so wie er dann auf gleiche Weise den natürlichen Ton g bis eis erniedern lässt, nicht aber auch ō bis zu fis hinab, u. s. w., was Alles doch den, sonst doch in der Tabelle nicht unbenutzt gelassenen, Reichthum an anderen Tondoubletten hätte vermehren dürfen.) — Da, allen **übrigen** Merkmalen der Gamme zufolge, die Kail'schen Ventilbögen ganz dieselbe Proportion haben wie die von uns beschriebenen, so wäre wohl zu wünschen, Herr Kail oder Herr Dr. Weber möchten über die oben erwähnte Anomalie belehrende Auskunft in unseren Blättern geben, wozu wir freundlichst einladen. — Am Ende liegt die Auflösung der Anomalie wohl darin, dass in den tieferen Regionen der Unvollkommenheit oder Unreinheit der Töne durch den Ansatz nachgeholfen werden soll, — was in den höheren Octaven bekanntlich nicht mehr so gut angeht.)

Instrumente, nach der von Herrn Kail angegebenen Construction, finden sich in Herrn M. Berra's Kunsthandlung in Prag.

Die vorliegenden drei Quatuors, von Herrn Weber absichtlich *à l'usage* seiner sich für das befragliche Instrument bildenden Zöglinge geschrieben, scheinen, so viel sich aus den einzelnen Stimmen ohne Partitur ersehen lässt, gefällig und zweckmässig bildend.

GW.

Practische Orgelschule, enthaltend sechs Sonaten, für zwei Manuale und durchaus obligates Pedal, von *Joh. Sebast. Bach.*

Zürich, bei Hans Georg Nägeli und Comp.

Für Orgelspieler ein wahrer Schatz, als Composition des grossen Mannes sehr interessant, als Orgelstudien unverbesserlich und unbezahlbar: welcher Organist sollte sich nicht beeifern, sich diese gewichtvolle Sammlung zu verschaffen, in welcher ein Bach seinen üppigen Reichthum kühner, oft selbst kecker Stimmenverflechtung, und bewunderungswürdige Benutzung zweier Manuale und eines obligaten Pedals zu Tricinien dreier durchgängig frei und selbständiger Stimmen, niedergelegt und dadurch in diesen sechs Orgelsonaten den Orgelspielern aller Zeiten eine seiner würdige Aufgabe hinterlassen hat.

Die Ausstattung der Ausgabe ist, ohne luxuriös und splendid zu sein, doch nicht garstig, gut leserlich, und so dem Bedürfnisse derjenigen, für welche sie zunächst wohl nur bestimmt sein kann, entsprechend, eben darum auch der Ladenpreis ohne Zweifel recht mässig, auf den uns eingesandten Exemplare jedoch nicht angegeben.

d. Rd.

Divertissement pour le Pianoforte, sur les Soirées musicales de Rossini; par *S. Thalberg.* Op. 18.

Mainz, Schott. Pr. 1 fl 30 kr

Wir haben *Rossini's* soirées musicales als eine, rossinisch ganz vorzügliche Production, schon S. 274 unseres 17. Bandes angerühmt, sowie S. 129 desselben Bandes *Thalberg's* Grande Fantaisie Op. 12 als eine ausgezeichnete Composition. Aus beiden Recensionen mögen unsere Leser sich die Recension des vorliegenden Divertissement selbst zusammen setzen; welches übrigens — freilich neben einiger, durch das nicht kurze Stück herrschenden Trockenheit und Kälte, jedenfalls den sehr beachtenswerthen, und bei Hrn. Thalberg seltenen, besonderen Werth hat, dem Spieler keine ausserordentlichen Schwierigkeiten darzubieten.

d. Rd.



DAC

Vorrichtu

mit Federn versehen, besti
gelenkig, stark und von
hängig zu machen, dem
gehörige Gleichheit zu

produire.
l'exécution que l'étude ord
linguisme, une indépendance
les plus faibles, tels que le
concourra aux doigts, même les

Die berühmten Künstler Cle
Steibelt, Woelfl, rc., ha
Zeiten sich gewisser mechanischer
um diejenige Gleichheit, welche r
wahrnahm, zu erreichen; doch
es für dienlich erachtet, die V
bediente, bekannt zu machen.

Der vor einigen Jahren in
Cheiroplast und der in Frank
dene Guide-mains (Händeführ
Zweck, die Stellung vorzuschrei
ger und der Vorderarm bei der
nehmen haben; bis jetzt aber r
bekannt, um den Fingern Stä
Gelenkigkeit anzueignen. Ich b
daß die Erfindung des Dactyl
füllen wird.

Erst nachdem ich Gewißheit
baren Nutzen dieses Instrume
durch den mehrjährigen Gebr
davon machte, gab ich dem Wu
öffentlich bekannt zu machen, u
mehrer oder minderer Fertigkeit
das Dactylion darbietet, gen

Die Einrichtung dieses Inst
schaffen, daß, wenn man die
bringt, welche über den Tasten
Vorderarm und die Hand der
befinden und es dem Spielend
sich nachtheiligen Gewohnheiten

Bringt man die Tasten in
jeder Finger eine völlig gleiche
standes zu überwinden, die man
mehren oder vermindern kann,
niedergedrückt worden ist, so fü
kraft der Feder unmitte
zurück.

Es ist klar, daß

lasius.
ner.
Borti
denste
Büchner
Cam
iarl.
u. Ch
sing. C
ner. C
amas.
ietrichst
s. Don
bisch.
Dussek.
Eichho
d. Er
nc. Fo
ten. F
rkel. F
). Fr
llenb
Compor
chrift ge
ng ihrer
neueste
wollen
t macht.
raphische
ch beso
jetzigen
war, m
chung.
q. Cade
Kontrapun
te. Forte
ng auch
bisher e
uf die zuve
folgenden
ollen, als
ch Verla
st,

A diverses époques, les artistes célèbres, *Clementi*, *Dusseck*, *Steibelt*, *Woelfl*, etc., se sont servis de différents moyens mécaniques pour obtenir cette égalité d'exécution que l'on remarquait dans leur jeu; mais nul d'entre eux n'a jugé à propos de faire connaître les procédés qu'il employait.

Le *Cheiroplast* inventé, il y a quelques années, en Angleterre, et le *Guide-mains* publié en France, n'ont pour but que d'indiquer la position que doivent avoir au piano les doigts et l'avant-bras; mais aucun moyen pour donner de la *force*, de *l'égalité* et de *l'agilité* aux doigts n'avait été connu jusqu'à ce jour. M. *Henri Herz* ose se flatter que l'invention du *Dactylion* remplira cette lacune.

Ce n'est qu'après avoir acquis la certitude de l'utilité réelle de cet instrument, par l'usage que M. *Henri Herz* en a fait lui-même pendant plusieurs années, qu'il a cédé au désir de le publier et de faire jouir les pianistes, de quelque force qu'ils soient, des avantages que le *Dactylion* présente.

La construction de cet instrument est telle qu'en plaçant les doigts dans les anneaux suspendus au-dessus des touches, l'avant-bras et la main se trouvent dans leur véritable position, et l'exécutant est dans l'impossibilité de contracter de mauvaises habitudes.

En faisant mouvoir les touches, chaque doigt est obligé de *surmonter une résistance égale* (résistance que l'on peut augmenter ou diminuer à volonté), et quand la note a été frappée, l'élasticité du ressort ramène immédiatement le doigt dans sa première position.

Il est évident que ce *double* mouvement pour

Die Erfahrung wird beweisen
Uebung mit dem Dactylion wäh
Stunde hinreicht, um die Zögl
schritte machen zu lassen, und da
ler zu nähren.

Um dieser Erfindung den Nu
währen fähig ist, zu sichern, habe
von 1000 Uebungen geschrieben
Zusammenstellungen, welche mit
lion auszuführen möglich sind.

H

Institut von Fran

Auf Antrag des Herrn Ministe
die Musik-Sektion der Akademie
des königlichen Instituts von Fra
mensetzung des Dactylion des H
untersucht; und Herr Berton, a
dieser Sektion, hat in der Sitz
26. Dezember 1835 einen Berich
chem die Mitglieder dieser Kom
aus den Herren Baron von Pr
bini, Lesueur, Paër, Aub
Berton, dem Erfinder des D
lobungen ertheilen, welche dersel
sicht verdiente, und forderten d
ihren Beschluß zu genehmigen.

Die Akademie genehmigte den

Preis des Dacty

nebst der Sammlung von
gen für dessen Ge
fl. 24 oder Rthlr. 13. 8 gr.

---

lastus.
gner.
Bort
idenste
Büchner
. Cam
Carl.
u. Ch
sing. C
mer. C
amas.
ietrichst
s. Don
bisch
Dussek.
Eichho
d. Er
nc. Fo
ten. F
rkel. F
h. Fre
allenb

Compor
chrift ge
ng ihrer
r neueste
wollen J
t macht.
raphische
ach beso
jetzigen
war, m

ichung.
g. Cade
Kontrapun
te. Fort
ang auch
bisher er
uf die zwe
folgenden
sollen, als
ach Verla
rd.
Tonkunst,

Pa
a
[illegible]
[illegible]
d
de
ur
sic
ve
th
bo
cir
fr
in
to

sp
so
we
an
ur

D

ro
se
de
au
in
Di

he
be
so
lic

Blahetka. Blangini. Blasius.
Bochsa. Bocklet. Bogner.
Bornhardt. Borschitzky. Borti
Brandt. Braun. Breidenste
Farinelli. Brunmayer. Büchner
Caldara. Call. Campagnoli. Cam
stini. Carissimi. Henriette Carl.
talani. Catel. Chaulieu. Ch
Christmann. Cimarosa. Clasing. C
Paltoni. Couperin. Cramer. C
Czerny. Czerwenka. Damas.
Devrient. Diabelli. Dietrich
Dobyhal. Döhler. Doles. Don
Dreßler. Drieberg. Drobisch.
Dunn. Duport. Durante. Dussek.
Ehlers. Eichberger. Eichho
Eickhausen. Engstfeld. Er
Eunicke. Eybler. Farrenc. F
Fioravanti. Fischer-Achten. F
Fodor-Mainville. Forkel. F
Freudenthal. Fröhlich. Fr
drielski. Gährich. Gallenb

Die Namen der jetzt lebenden Compo
macher u. s. w. sind mit gesperrter Schrift ge
eine kritische, unpartheiische Würdigung ihrer
alle ausgezeichneten Erscheinungen der neueste
Universal-Lexicon Jeder seinen ehrenvollen
irgend etwas bemerkenswerthes, bekannt macht.

Wenn nun der historische, biographische
so wird sich der Musiker von Fach beso
kannt ausgezeichnetsten Gelehrten, dem jetzigen
befriedigt finden, die, wo es nöthig war, m
folgende herausheben will:

Abbreviatur. Akustik. Ausweichung.
strumente. Blatt. Brechung. Cade
Doppel-Kanon. Doppelter Kontrapun
Finale. Fingersetzung. Flöte. Forte

Jeder wird sich nach Durchlesung auch
findet, was er in den vielen anderen bisher e
daß er sich bei allen Schwierigkeiten auf die zuv

Hinsichtlich des Erscheinens der folgenden
wie bisher so rasch gefördert werden sollen, als
und es daher anzunehmen ist, daß nach Verla
der verehrlichen Subscribenten seyn wird.

Da nun mancher Freund der Tonkunst,

Blatt. Bierhack. Blum. Blumenthal. Boccherini.
Böhm. Böhner. Die Familie Bohrer. Boieldieu.
clazzi. Boucher. Boyneburgk. Braham. Brandl.
in Breitkopf. Brizzi. Broadwood. Broschi, genannt
:. Bühler. Buononcini. Burney. Busby. Büttinger.
us. Canthal. Canzi. Caraffa. Carcassi. Care-
Carradori-Allan. Carulli. Castil-Blaze. Ca-
élard. Cherubini. Chladni. Chopin. Choron. Chotek.
lement. Clementi. Coccia. Corelli. Cornet. Corri-
rescentini. Crotch. Crusell. Curschmann. Czapeck.
Cinti-Damoreau. Danzi. Dauprat. Dellamaria.
ein. Ditters von Dittersdorf. Dittmar. Dizi. Dobler.
mich. Donizetti. Dorn. Dotzauer. Drechsler.
Drouet. Dulcken. Dülken. Dulon. Dumonchau.
Eberl. Ebers. Eberwein. Ebhardt. Eck. Eder.
rn (die Gebr.). Eichler. Eifert. Eisrich. Elsner.
ard. Erfurt. Ernemann. Ernst. Ett. Eule.
sch. Faubel. Ferrari. Fesca. Fetis. Field. Fink
Fischer (13 Artikel.). Fischhoff. Fladt. Flemming.
ortl. Fouqué. Frantz. Fränzl. Frech. Freier
melt. Fürstenau. Fux. Gabler. Gabrieli. Ga-
erg. Galuppi u. a. m.

isten, Virtuosen, Sänger und Sängerinnen, Instrumenten-
druckt und alle Artikel enthalten neben der Biographie auch
Leistungen. Mit der größten Sorgfalt wird fortwährend auf
n Zeit Rücksicht genommen, und es findet demnach in dem
Platz, der sich in der musikalischen Welt berühmt, oder du.ch

und ästhetische Inhalt das allgemeinste Interesse erregt.
iders durch die, mit der tiefsten Gründlichkeit von den aner-
Standpunkt der Wissenschaft gemäß bearbeiteten, Sach-Artikel
it Notenbeispielen versehen sind, und von denen ich hier nur

Begleitung. Besetzung. Bewegung. Bezifferung. Blasin-
nz. Chor. Choral. Consonanz. Dissonanz. Doppel-Fuge.
kt. Durchgang. Durchgehende Accorde. Figur. Figurirung
piano. Fuge.

nur eines dieser Artikel, überzeugen, daß er hier vereinigt
schienenen theoretischen Werken oft vergebens gesucht hat, und
rlässigste Weise aus dieser Encyclopädie Raths erholen kann.
Lieferungen gebe ich endlich noch die Versicherung, daß solche
s es sich nur, unbeschadet der inneren Gediegenheit thun läßt,
f von etwa 1½ Jahren das Werk vollständig in den Händen

Unbekanntschaft mit den Leistungen dieses Werkes, bisher

Einladung zur Subscription.

Seit meiner Anstellung im Jahre 1817 stets lebhafter das dringende Bedürfniss eines noch gänzlich mangelnden Choralbuches für den katholischen Altar- und gottesdienstlichen Volksgesang fühlend, und stets mit Vielen der Bearbeitung eines solchen durch einen unserer hierzu anerkannt würdigsten Männer vergebens entgegen sehend, fand ich mich, aufgemuntert durch den lebhaft ausgesprochenen Wunsch, wie durch das Zutrauen mehrerer in ihrem Berufe treu und eifrig wirkender Organisten des In- und Auslandes, bewogen, meine geringen Kräfte der Erreichung jenes erhabenen Zweckes, einer würdigen Feier des öffentlichen Gottesdienstes, zu widmen. Nachdem ich nunmehr seit 16 Jahren meine sämmtlichen freien Stunden auf die Bearbeitung dieses Werkes verwendet, und mir manche Stunde Schlafes zu seinem Gedeihen entzogen, auch dadurch die Sehkraft meiner Augen bedeutend geschwächt und der Kunst zum Opfer gebracht, habe ich endlich das mir vorgesteckte Ziel so weit erreicht, dem verehrten und bei meinem Unternehmen interessirten Publikum die Frucht meines Fleisses zur nachsichtsvollen Beurtheilung übergeben und die Subscription darauf eröffnen zu können. Der erste Theil dieses Werkes ist betitelt:

Choralbuch

für

den Altar- und Responsorien-Gesang

der katholischen Kirche,

nach Römischer und Mainzischer Singweise, vierstimmig neben dem Liniensystem der ältern Tonschrift und unter dem Texte der Urmelodieen ausgesetzt. Mit einer Einleitung über dessen Ursprung und eigentlichen Werth, seine alten Tonzeichen, Tonarten u. s. w., so wie auch über den richtigen und würdevollen Vortrag desselben, zur Belehrung für Sänger und Organisten.

Den Subscriptions-Termin habe ich auf ein halbes Jahr, mithin bis Ende März 1836 hinausgesetzt, und kann man

sowohl bei mir selbst, als auch in den löblichen Musikhandlungen der Herren Breitkopf und Haertel in Leipzig, und B. Schott's Söhne in Mainz auf das Werk unterzeichnen. Den Preis des jetzt angekündigten ersten Theils habe ich, um seinen Ankauf möglichst zu erleichtern, auf 3 Rthlr. preuss. Courant bestimmt, welchen Preis sicher alle respektiven Herren Subscribenten, mit geneigter Berücksichtigung der so kostspieligen Anschaffung vieler nothiger Hilfswerke, so billig als möglich finden werden. Nach Ablauf des angesetzten Subscriptions-Termins tritt jedoch unabänderlich der erhohete Ladenpreis von 4 Rthlr. pro Exemplar ein. Bis jetzt ist bereits auf 85 Exemplare subscribirt worden, und zwar meistens von den katholischen Kirchen im Königl. Hannoverschen und Königl. Preussischen Antheile des Fürstenthums Eichsfeld, und sobald durch günstigen Erfolg der jetzt weiter ausgedehnten Subscription die Kosten des Druckes völlig gesichert sind, wird derselbe unverzüglich beginnen. Der zweite Theil des Werkes, welcher die auf dem Eichsfelde und in der Mainzer Diöcese üblichen Choralmelodieen mit kurzen, aus der Melodie selbst geschöpften Zwischenspielen versehen, enthält, wird dann spätestens binnen Jahresfrist erscheinen. Da ich indess der musikalischen Welt bis jetzt noch völlig fremd geblieben bin, so halte ich für zweckdienlich, die von den hochwürdigsten Bischöfen von Hildesheim und Paderborn mir allergnädigst verliehenen Privilegien für mein Werk, wie auch das Zeugniss mehrerer anerkannt würdiger Kunstrichter, meinerergebensten Einladung zur Subscription beizufügen.

Duderstadt, im Königlich Hannoverschen Antheile des Fürstenthums Eichsfeld, den 28. Mai 1835.

Homeyer,
Organist.

1.

Indem wir dem hochwürdigen Commissariate (in Wollbrandshausen) die Communicata, die Herausgabe eines vierstimmigen Choralbuches des Organisten Homeyer betreffend, hierneben remittiren, benachrichtigen wir dasselbe, dass Seine Bischöflichen Gnaden genehmigt haben, dass dasselbe für alle diejenigen Kirchen des Eichsfeldes des hiersseitigen Diöcesan-Antheils, welche eine Orgel haben, auf deren Kosten angeschafft werden könne, und beauftragen wir das Bischöfliche Commissariat, das Weitere in diesem Betreff anzuordnen.

Hildesheim, den 17. März 1834.

Bischöfliches General-Vicariat.

An das Bischöfliche Commissariat zu Wollbrandshausen.

2.

Nachdem das von unserm geistlichen Commissariate unterm 1. August c. eingesandte, hierbei zurückerfolgende Choralbuch einer näheren Prüfung unterworfen, und seinem Zwecke entsprechend befunden worden ist, so haben wir nichts dagegen zu erinnern, wenn die einzelnen Kirchen des Commissariats-Bezirks dasselbe anschaffen.

Paderborn, den 31. October 1832.

Der Bischof: (gez.) ***Fr. Clemens.***

An das Hochwürdige geistliche Commissariat zu Heiligenstadt.

3.

Seit Luthers Reformation hat die katholische Kirche sorgfältig über ihre Glaubensartikel gewacht und nicht zugegeben, dass selbst in der äussern Form ihres Cultus das Geringste abgeändert wurde. Daher findet sich in ihren Messbüchern die Notenschrift aus dem XIII. und XIV. Jahrhunderte, wonach jetzt noch der Geistliche seinen Altargesang in den alten Tonarten absingen muss. Die Notenschrift, gleichsam in ihrer Kindheit, erfordert ein eignes Studium, und ist schwerer als unsere moderne, namentlich in rhythmischer Hinsicht, zu verstehen und zu erlernen. Wie selten sind aber die Schulen und Seminarien, worin die Kenntniss der alten Musik gelehrt wird, da die neue vollkommnere und deutlichere jene unvollkommnere und undeutlichere aus dem Leben verdrängt hat. Leider wird überhaupt die Musik auf Schulen, Seminarien und Universitäten vernachlässigt. Wo soll nun aber der Geistliche sein Singen lernen, und namentlich der katholische Geistliche, da der Ritus durchaus Gesang erfordert, und Gesang das Herz erhebt? Man kann dreist behaupten, dass die Gesangsweisen in der katholischen Kirche mehr durch Vor- und Nachsingen, als durch die Notenschrift sich erhalten haben. Daher muss man es dem Herrn Organisten Hoмeyer Dank wissen, dass er sich die unsägliche Mühe gegeben hat, die alte Notenschrift durch die neue gleichsam zu interpretiren, so dass man durch Vergleichung mit unserer modernen die ausser Gebrauch gekommene veraltete Notation erlernt, über deren Beschaffenheit Hr. Homeyer in seiner Vorrede ausführlich gesprochen hat. Da Unterzeichneter den Cultus der katholischen Kirche zu wenig kennt, um zu sagen, was im Einzelnen oben genanntes Werk, welches im Manuscripte vor ihm liegt, Gutes und Zweckmässiges liefert, so mögen zwei ausgezeichnete Kunstrichter, die Herren Antony und Fröhlich, ihr vielgeltendes Urtheil hier aussprechen, deren letzterem der Herr Verfasser einige Proben seiner höchst verdienstlichen Arbeit zugesendet hatte.

Göttingen im December 1835.

Director Dr. Heinroth.

4.

Nach genauer Prüfung der von Ihnen mit vielem Fleisse ausgearbeiteten romischen, respektive Mainzer Altargesange habe ich mich sehr gefreut, in Ihrer mir unbekannten Person einen wahren Verehrer und Kenner des gediegenen *Cantus Gregoriani* anerkennen zu müssen. Es kann nur mein Wunsch sein, dass solche Arbeit durch den glücklichsten Erfolg gekrönt werde.

Münster, den 6. Mai 1834.

F. J. Antony,
Professor der Königl. Preuss. Academie.

5.

Die mir zugeschickten Proben enthalten: das *Gloria in excelsis Deo*, wie es auf verschiedene Weise an verschiedenen Festen und am Sonntage gesungen wird; die *Præfation*, das *Pater noster* und das *Ite missa est!* nach Römischer und Mainzischer Singweise. In der Singstimme sind Choral-, in der Begleitung Figuralnoten. Die Begleitung mit der Orgel ist nach dem Charakter der Kirchentonarten gesetzt, würdig, fromm, den Satzen und rednerischen Einschnitten entsprechend, reich an Harmonieen und doch nicht überladen, spannt sie eben so die Seele, als sie im Gemüthe jene erhebende Stimmung hervorruft, welche vorzüglich dem Choralgesange eigen ist, und ihn für die Kirche unersetzlich durch jede andere Musikart herstellt. In dem vierstimmigen Satze herrscht ein natürlicher Fluss in jeder Stimme, und dabei ist doch die Orgelstimme, besonders wenn man das Pedal zur Hilfe nimmt (auf welches der Herr Verfasser rechnete), leicht auszuführen.

Je seltener man in den Kirchen den Choral würdig und seinem Wesen gemäss mit der Orgel begleitet hört; je mehr man das Studium desselben und der Kirchentonarten in unserer Zeit vernachlässigt findet: desto mehr Verdienst und Ehre hat sich der Herr Verfasser durch diese Proben von Choralbehandlung erworben. Und man kann ihn nur auffordern, etwas Vollständiges in dieser Art zu liefern, so wie die Freunde des Chorals und einer würdigen Begleitung dieses mit der Orgel, ermuntern, dieses so nützliche Werk durch zahlreichen Antheil zu unterstützen.

Dr. Fröhlich,
öffentl. ord. Professor der Pädagogik und Aesthetik an der Königl. Baier. Julius-Max-Universität zu Würzburg, Director des acad. musikal. Vereins.

Die Unterzeichneten laden zur Subscription auf vorstehend angezeigtes Werk von Herrn Organisten Homeyer höflichst ein.

B. Schott's Söhne in Mainz.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1 8 3 5.

Nr. 69.

Rechenschaft.

Die Verlagshandlung der Cäcilia hat in dem vor Kurzem mit dem 68. Hefte geschlossenen siebzehnten Bande wieder, statt der, für jeden Band versprochenen „circa 16 Bogen“, nur allein an Text, die Beilagen nicht gerechnet, 18¾ Bogen, — mit Inbegriff dieser letzteren und des Inhaltverzeichnisses aber 19½ Bogen — und, das Intelligenzblatt mitgerechnet: 22¾ Bogen geliefert; — und wir sind ermächtigt, zu versichern, dass sie sich bestreben wird, auch künftig eben so wie sie bisher in allen siebzehn Bänden gethan, fortwährend Mehr als das Versprochene zu leisten, wozu sie sich durch den fortwährend steigenden Beifall des Publicums so ehrenvoll aufgefodert und in Stand gesetzt sieht.

Die Red. der Zeitschr. Cäcilia.

Uebersicht
der Gegenstände, welche in dem 17. Bande der Cäcilia (Heft 65—68) enthalten sind.

fluss des modernen Klavierspiels auf musikalische Bildung; von Prof. *C. Berg*. S. 13. — Le musicien lit peu etc. Beschluss. S. 26. — Lückenbüsser. An die Sängerinnen *A. Z.* S. 39. — Recensionen: Die eherne Schlange, Vokal-Oratorium für Männerstimmen, von *C. Löwe*; angez. von *S. S.* 40. — Missa, auctore von *J. B. van Bree*; angez. von *Gfr. Weber*. S. 45. — Le Pré aux clercs, der Zweikampf, Clavierauszug. — Le Pré etc., Ouverture et airs arrangés pour le Pianof par *Ch. Rummel*, mit einem Vorwort der *Red.*; angez. von Dr *Aab.* S. 46. — Gustave, der Maskenball, von *D. F. E. Auber*, Clavierauszug, von *Jos. Rummel*. — Gustave etc. Ouverture et airs arrangés p. le Pianof. — Gustav etc. besonderes Textbuch; rec. von *Aab.* S. 47. — I.) Méthode de Violoncelle, par *J. J. F. Dotzauer*. — II.) Violoncellschule, für den ersten Unterricht; von *Ebend.* — III.) Vingt exercices pour le Violoncelle; par *Jos. Merk.*, Oeuv. 11. — IV.) Sechs Rondinos, für Violoncell und Pianoforte; von *J. J. F. Dotzauer*; rec. von *d. Rd.* S. 51. — Die Fürstin von Grenada, Zauberoper, von *J. G. Lobe*. I.) Partitur. — II.) Clavierauszug. — III.) Textbuch. — IV.) Illuminirte Zeichnungen der Decorationen, Costüme etc. — V.) Ouverture zu 4 Händen für das Pianoforte. S. 56. — I. u. II.) Religiose Gesänge; von *Ernst Richter*. Op. 7 u. 8. — III.) Tafellieder für Männerstimmen; von *Ebend.* Op. 4. — IV.) Fünf Lieder für 4 Männerstimmen; von *B. E. Philipp*; rec. von *Kahlert*. S. 60. — Grand Sonate élégique, pour le Pianoforte; par *C. Löwe*; rec. von *K. Stein*. S. 64. — Vorspiele für die Orgel von *G. J. Weiss*; rec. von Dr. *Heinroth*. S. 65. — Rondo pour le Piano par *F. Kalkbrenner*. Op. 116. Rec. von *Aab* S. 66. — *B. E. Philipp*. I. u. II.) Divertissements pour le Pianof. à 4 mains. — III.) Trois Romances pour le Pianof. — IV.) Ouverture für das Pianoforte zu 4 Händen. — V.) Rondeau élégiaque, pour le Pianof. Op. 10. Rec. von *Kahlert*. S. 67. — Anfrage, Gregorianische Hymnen-Melodieen betreffend, von Dr *F. J. Friedemann*. S. 71. — Rotterdam, v. 16 Sept. 1834.

Zu diesem Hefte ein Portrait, nebst Intelligenzblatt Nr 65.

Sechsundsechzigstes Heft. Ueber Ventilhorn und Ventiltrompete mit drei Ventilen; von *Gfr. Weber*. S. 73. — Recensionen: S. 106. Neue häusliche Andachten, von *G. W. Fink*; angez. von *Gfr. Weber*. S. 106. — Die Weihe der Töne, IV. Symphonie, von *Spohr*, Partitur; angez. von *August Kahlert*. S. 106. — arrangirt für Pianof zu 4 Händen von *Czerny*; angez. von *Dr. Zyx*. S. 115. — Fortunat mit Säckel und Wunschhütlein, Mährchenoper, von *Schnyder-Wartensee*, Clavierauszug; — Ouvert. für Pianof. zu 4 H.; — desgl. für Pianof. mit Violin ad lib; angez. von *Dr. Zyx*. S. 116. — Lieder aus Italien, von *Alexander* und *Banck*; rec. von *Dr. Aab*. S. 117. — Psalm 130, von ***Carl Mosche***; angez. von *d. Rd.*

S. 118. — Museum für Orgelspieler; rec. von d. Rd. S. 118. — Orgelarchiv, von *Becker* und *Ritter*, rec. von *d. Rd.* S. 121. — Nachspiele für die Orgel, von *Rinck*; rec. von *GW.* S. 121. — Pianoforteschule, von *Knorr*; rec. von *Dr. Zyx* S. 122. — Anweisung des Fingersatzes bei Doppelscalen für das Pianoforte, von *Zenker*, rec. von *d. Rd.* S. 123. — Anleitung zum Gebrauche des Handleiters, von *Fischhof*, rec. von *Dr. Aab* S. 124. — Etudes pour le Pianof. par *Hummel*; rec. von *Dr. Aab.* S. 125. — Etudes pour Pianof. par *A. Schmitt.* Liv. 15; rec. von *Rinck.* S. 127. — Etudes pour Pianof par *H. J. Bertini*, op. 29 et 32; rec. von *Dr. Aab* S. 127 — Compositions brillantes de *Herz*, Cah. 7–9; angez. von *Dr. Zyx* und *d. Rd.* S. 128. — Grand Rondo p. Pianof. von *Hummel*; angez. von *Dr. Zyx.* S. 129. — Grande Fantaisie et Var. pour Pianof. par *Sigism. Thalberg.* Op. 12; angez. von *Dr. Zyx.* S. 129. — Ouvertures arrangées pour deux Pianof. à huit mains; rec. von *d. Rd.* S. 131. — Quatuors Nr. 9 et 10, pour Pianof., V., A. et Vc. von *Leuss*; rec. von *Aug. Kahlert.* S. 132. — Neujahrgeschenk, Fantasie f. Pianof. von *Czerny.* – Dernier soupir de Herold, Variations pour Pianof. par *Czerny.* – Variations pour Pf. par *Herz.* – La Coquette, p. Pianof. par *Herz.* – Rondo f. Pf. von *Moscheles.* – Variations p. Pf. par *Fr. Hünten.* – La Folle, Romance variée, par *L. Spamer*; – sämmtlich angez. von *Dr. Zyx.* S. 135. — Deux Polonaises p. le Pf.; composées par *Ign. Kill.* – Rondino Nr. 1. – Nr. 2. – Nr. 3; von *Ebend.*, – Introduction et Rondino von *Ebend.*; – angez von *d. Rd.* S. 138. — Tägliche Studien für Pf.; von *Czerny*; rec. von *Dr. Zyx* S. 139 — Der Weg zum Himmelreich geht durch die Sünde; mitgetheilt von *Grosheim* S. 142. — Zur Berichtigung der auf S. 1 flg. vorstehenden Auflösung des 4 Räthselkanons von *Braun*; von *GW.* S. 145

Zu diesem Hefte zwei Notenblätter und eine Zeichnung, nebst Intelligenzblatt Nr. 66.

Siebenundsechzigstes Heft. Ueber katholischen Kirchengesang; von Prof. Dr. *Deycks.* S. 145 – Le musicien lit peu etc., Beschluss; von Dr. *G. Grosheim.* S. 160. — Beym Durchlesen einer Beurtheilung meiner ästhetischen Versuche u. s. w., von Dr. *Grosheim* S. 179. — Ueber das Fantasiren; von *C. B. v. Miltitz* S. 180. — Recensionen, S. 189 *Herz*, Second thème orig. av. Introd. et Variat. p. Pianof. Op. 81; – Les rivales, Deux mélodies variées p. Pianof. Op. 80. Nr. 1 et 2; rec. von Dr. *Aab* S. 189. – *Ries*, grosse Festouverture; rec. vom Prof. *J. Fröhlich.* S. 12. – *Carafa*, La Prison d'Edimbourg, Opéra, Clavierauszug, einzelne Nummern und Textbuch, angez. von Dr. *Zyx.* S. 200. – *Auber*, Lestocq, Opéra, Clavierauszug, einzelne Nummern, Textbuch, und die Ouvertüre zu 4 Händen, angez. von Dr. *Aab.* S. 200 – *Czerny*, le Pianiste au Salon, Cah. 14, 15; angez. von Dr. *Aab.*

S. 204. – *Ganz, M.*, grand Trio pour Vl, Alto et Vclle; angez. von Dr. *Zyx.* S. 204. – *Tennstedt*, sechs Lieder mit Pianof.; angez. von Dr. *Zyx.* S. 205. – Reliquie aus den Zeiten der *varenden Lude*; von *G.* S. 206. — Komische Oper in Paris: La Portefaix, Oper von *Gomis.* S. 211.

Zu diesem Hefte Intelligenzblatt Nr. 67.

Achtundsechzigstes Heft. Allerlei über den Standpunct der heutigen Musik; von *J. Fesky.* S. 217. — Späne. S. 232. — Ueber die verschiedene Beschaffenheit des Klanges eines Instrumentes, je nachdem es von verschiedenen Spielern behandelt wird Schreiben an Gfr. Weber; von *Schwinning.* S. 233. — Erläuterung dazu, von *Gfr. Weber.* S. 254. — Recensionen: Das System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna, dargestellt von *H. F. Mannstein;* rec. von *Gfr. Weber.* S. 257. — Les soirées musicales, von Rossini; rec. von *GW.* S. 274. — The germ of fine Pianoforte Playing, von *J. D. Bollfs;* rec. von *Gfr. Weber.* S. 276. — Cours d'education pour le Pianoforté, par *Chr. Rummel*, rec. von Dr. *Zyx.* S. 282. — Sechs Gesänge, von *Carl Banck.* Op. 7; rec. von *Aug. Kahlert.* S. 283. — Ave Maria, – Regina coeli, – Salve regina, – Pater noster, – Salve mundi domina, – von *Gordigiani;* rec. von *GW.* S. 285. — Divertissement pour Violoncelle et Piano, von *Moriz Ganz;* rec. von *GW.* S. 286. — Das grosse Musik- und Sängerfest in Mainz zum Besten des Gutenbergdenkmals; berichtet von *M. G. Fr.* in *H.* S. 287.

Zu diesem Hefte eine Zeichnung des Gutenbergs-Monuments, Titel- und Inhaltsbogen zum 17. Bande, Umschlagbogen zum Einbinden dieses Bandes, nebst Intelligenzblatt Nr. 68.

Cäcilia,

Zeitschrift für die musicalische Welt,

Fortsetzungsanzeige

von

B. Schott's Söhnen,

Hofbuchhandlung in Mainz, Paris und Antwerpen.

Das Heft 68 schliesst den siebzehnten Band; der achtzehnte hat mit dem 69. begonnen.

Es erscheinen in jedem Jahre wenigstens vier, höchstens acht Hefte.

Die Versendung derselben ist einer eigenen
Expedition der Zeitschrift Cäcilia
in Mainz
aufgetragen.

Vier Hefte bilden einen Band, und das Abonnement gilt jedesmal für einen Band oder 4 Hefte, wofür der Abonnementspreis

3 fl. Rheinisch, oder 1⅔ Thlr. Sächs. (ord.)

beträgt. Dieser Betrag wird gleich bei der Ablieferung des ersten Heftes eines Bandes *vorausbezahlt*, und die Berechnung darüber von der

Expedition der Zeitschrift Cäcilia
in Mainz
gepflogen, an welche auch die Bestellungen zu richten sind.

Jede solide Buch- oder Musikhandlung nimmt Subscription an.

Uebrigens bleiben die Bedingungen dieselben wie bisher; die Hefte werden *ganz dieselbe Einrichtung und denselben Gehalt* wie bisher behalten, und demnach fortwährend jederzeit bedeutend Mehr leisten, als ursprunglich versprochen gewesen, also auch eigene Bandumschläge, mitunter auch Portraite u. dgl., für welches Alles der Umstand bürgt, dass auch die *Redaction dieselbe bleibt* wie bisher; und ist überhaupt *durchaus in keinem* sonstigen Puncte auch nur das Geringste geändert.

Herr Ritter *Gfr. Weber* führt fort, die Redaction ganz wie bisher, durch Führung der oberen Leitung des Instituts, so wie zuweilen auch durch eigene Beiträge zu unterstützen.

B. Schott's Söhne.

Da es nun aber, um solche Vielseitigkeit zu erreichen, natürlicherweise erforderlich ist, dass die Redaction das zu beurtheilende Werk, **mehreren** Beurtheilern, und zwar, um die Sache nicht veralten zu lassen, mehreren **zu gleicher Zeit**, zuschickt, wir aber dieses zu effectuiren nur dann im Stande sind, wenn das Werk von der Verlaghandlung oder vom Hrn. Verfasser **in mehreren Exemplaren eingesendet** worden ist; so glauben wir, Ihnen in Ihrem eigenen Interesse bemerkbar machen zu müssen, dass es immer gerathen ist, die zu beurtheilende Werke **mehrfach einzusenden** *).

Unterlassungen dieser (ohnehin sonst gar nicht ungewöhnlichen und, von **einigen** Verlaghandlungen auch bisher jederzeit beobachteten) Maasregeln haben schon **mehrmals** entweder Verzögerungen veranlasst, oder verspätetes Einlangen und Nachlieferungen zweiter oder dritter Recensionen schon früher *besprochener* Werke zur Folge gehabt, *welches* allemal dem Interesse nicht förderlich ist.

Wir glauben auf diesen Umstand **die Herren Autoren und Verleger** aufmerk-

schen Requiems, zwei Anzeigen, von Deycks und Heinroth; XIV. Bd., S. 147; — von Rincks Choralfreund zwei Recensionen, von Dr. Grosheim und von der Red. XV. Bd., S. 114, und 119; — über Bertinis Etudes caractéristiques zwei von Vollweiler und von d. Rd. Bd. XIII, S. 241, und Bd. XV., S. 139; — von Spohrs Violinschule zwei, von Fesky und von d. Rd. Bd. XV, S. 275 und 282; — von Kalkbrenners Pianoforteschule zwei, von Aug. Kahlert und von d. Rd., Bd. XVI., S. 75 und 77; — von Dotzauers Violoncellschule drei Anzeigen, von Gfr. Weber, von J. v. Seyfried, und von d. Rd. Bd. I., S. 356, Bd. III., S. 249, Bd. XVI., S. 51.

*) Die **nicht zur Beurtheilung ausgestellt werdenden** Werke werden ohnedies **alsbald** an die Herrn Einsender entweder unmittelbar zurückbefördert, oder für ihre Rechnung an die Schottische Handlung abgegeben, so wie auch diejenigen, welche von der Redaction durch uns an Mitarbeiter distribuirt, von diesen letzteren aber abgelehnt und von ihnen wieder zurückgesendet werden, für welches Letztere wir nur nicht immer unbedingt einstehen können.

sam machen zu müssen, übrigens unter der Erinnerung, dass die Zusendungen frankirt durch Vermittlung Hrn. Wm. Häertel in Leipzig oder durch die Andrae'sche Buchhandlung in Frankfurt, erwartet werden.

Die Expedition der Cäcilia.
Schott.

Die Honorare
der Herrn Mitarbeiter an der Cäcilia betreffend.

Um Missverständnisse zu vermeiden, geben wir uns die Ehre, den verehrlichen Herrn Miterbeitern an der *Cäcilia* ergebenst zu eröffnen, dass wir einem jeden derselben sein Honorar, auf Erfordern, jedesmal nach dem Schlusse eines Bandes berechnen, wie wir dieses schon im Intelligenzblatte Nr. 15 erklärt hatten.

B. Schott's Söhne.
Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandlung.

Kirchenmusik.

Gordigiani, J. B., 4 Hymni. O sanctissima, o Purissima — Cantata Domino canticum novum, — Ave Regina coelorum, — Alma Redemtoris mater. Für 4 Singst. und Orgel. 1 fl. 15 kr.
— Ecce quomodo moritur justus. Op. 8. 20 kr.
Maschek, A., Salve Regina. Für 4 Singstimmen und 3 Posaunen ad lib. 30 kr.

Für die Orgel.

Führer, R., 15 Cadenzen und Versetten nebst 24 vorausgehenden kurzen Uebungen für beide Hände. 45 kr.
Pitsch, C. F., Alleluja Paschale. Fuge mit 2 Subjecten. 30 kr.

Seeger's, J., Bezifferte Bässe in 2 Notensystemen vierstimmig und mit Beziehung auf harmonische Zergliederung durch Angabe der Hauptklänge, bearbeitet von *C. F. Pitsch.* Lief. 1–6 einen starken Band ausmachend. Subscript. Pr. 4 fl.

Für die Guitarre.

Lyra. Zusammenstellung des Schönsten und Anmuthigsten aus den neuesten Opern und andern Werken. 1 Band Lief. 1 – 12, enthaltend:
Mosaique über Motive aus den Opern: die Nachtwandlerin, Robert der Teufel, Norma, der Zweikampf, Elisir d'Amore, Mathilde von Sabran, Maskenball, Lestocq — Herolds letzter Seufzer, Romanze von Alexander, Nachruf an Boieldieu, 6 Galoppe, Walzer von Labitzky Air montagnard, Alexander-Marsch, Märsche von Rossini und Bellini Subscriptionspreis 1 fl. 30 kr.

Labitzky, J., Erinnerung an Prag.
Die Lebensfrohen. Walzer. 7tes Werk.

Für das Pianoforte	40 kr.
Für die Guitarre	20 -
Für die Flöte	12 -

— Hirschsprung-Walzer. 10tes Werk.

Für das Pianoforte	36 kr.
Für die Guitarre	12 -
Für die Flöte	12 -

— Gratulations-Walzer. 13tes Werk.

Für das Pianoforte	45 kr.
Für die Guitarre	12 -
Für die Flöte	12 -

— Michael-Walzer. 14tes Werk. Gewidm. Sr. Kais Hoheit dem Grossfürsten Michael von Russland.

Für das Pianoforte	45 kr.
Für die Guitarre	12 -
Für die Flöte	12 -

Organisten nicht unzweckmässig sind, bestätige ich hiermit.

Weimar 30. Octbr. 1834.

J. N. Hummel,
Ritter u. Grossh. S. Hofkapellmeister.

In allen Buchhandlungen zu haben. — In Mainz bei
B. Schott's Sohne.

Verzeichniss
der
neuen Musikalien,
welche bei
B. Schott's Söhnen in Mainz
erschienen sind.

Auber, Le cheval de Bronze, das eherne Pferd, vollständiger Clavierauszug 14 fl. 24 kr.
— — Gesänge aus der Oper Lestocq, mit Guitarre-Begleitung. No. 203 bis 211.
E. Eliason, Andante suivi d'un Allegro agitato en mouvement perpetuel pour Violon avec acc. de Violon. Op 10.
Adam, Melange pour le Piano de l'opera Lestocq de D. F. E Auber. Op. 91.
— — 6 petits airs pour le Piano du Cheval de bronze de D. F. E. Auber.
Ch. Rummel, Souvenir à la Heinefetter pour le Piano Op. 79.
— — Fantaisie et Variat. pour le Piano sur un thème fav. de Donizetti. Op. 80.
Auber, Ouvert. de l'op. le Cheval de bronze, arr. a 4 mains pour la Piano.
Dotzauer, 100 leçons pr. le Violoncello avec acc. d'un second Violoncelle. Op. 123. Liv. 3.
— — — — — „ 123. „ 4.
H. Herz, grand Variat. pour le Piano sur la marche favorite de l'opera J. Puritani, musique de Bellini. Op. 82.
F. Neukaufler, der Sinn des Weins, Tafellied für Bass-Solo-Stimme und Männerchor, mit Clavier- oder Guitarre-Begleitung.
A. Hackel, die nächtliche Heerschau, mit Guitarre-Begl. von A. Foreit No. 328.
Herz, Marche favorite pr. Piano de l'opera J. Puritani. Collection de Marches. No. 30.
F. Snel, Fantaisie concertant sur des melodies de Gustave, pour musique militaire.
Labarre, Fantaisie pour le Harpe, sur les motif de Chevel de Bronze. Op. 73.
Auber, Walse fav. pr. le Piano, sur des thèmes du Cheval de Bronze. No. 464.

Frères Herz, Second grand Duo concert. pour 2 Piano sur les marches favorites d'Alexandre et de la Donna del Lago. Op. 72.
Charles Czerny, Introd. et Var. brillantes pour le Piano sur un motif fav. de l'opera la Medecine sans Medecin de F. Herold. Op. 361.
— — Rondino brillant et non difficile pour le Piano sur un motif fav. de l'opera la Medecine sans Medecin de F. Herold. Op. 362.
H. Lemoine, Polonaise favorite de l'opera Bellini J. Puritani, arr. à 4 mains pour le Piano.
Louis Spamer, Fantaisie et Rondo pour le Piano, sur les motifs favoris du Cheval de bronze de D. F. E. Auber. Op. 10.
A. Adam, Melange pr. le Piano sur des motifs du Chalet d'Ad. Adam. Op. 92.
J. Rummel, Neuf pièces fac. pr. le Piano de l'opera le Chalet de Ad. Adam.
J. Küffner, 12 Pièces faciles pour le Piano tirées de l'opera J. Puritani.
— — 12 Pièces faciles pour le Piano, tirées de l'opera le Cheval de Bronze de D. F. E. Auber.
E. Duval, Walse favorite d'Anvers pr. Piano. No. 465.
C. de Goertz, Hops-Walser pour Piano. No. 466.
— — — — — „ 467.
G. Hammer, Masken-Galopp für Piano. No. 468.
— — Conterbass-Galopp — — „ 469.
— — Hop in die Höh-Galopp für Piano. No. 470.
C. Neuner, Die Masken, Wiener Walzer mit Introd. und Coda für das Piano.
J. Katterfeld, Drei Nachspiele für die Orgel. Op. 1.
Berr, Ouverture pour musique militaire de l'op. la Prison d'Edinbourg de Carafa.
— — Ouverture pour musique militaire de l'op. Gostave de D. F. E. Auber.
— — Ouverture pour musique militaire de l'op. le Dieu et la Bayadere de Auber.
— — Ouverture pour musique militaire de l'op. Lestocq de D. F. E. Auber.
Auber, Airs pour deux Violons de l'opera Lestocq.
— — Airs pour deux Flûtes de l'opera Lestocq.
E. Duval, Romance, S'il l'avait su (Hett' ers gewusst) avec Piano ou Guit. No. 330.
Henry Herz, Recreations musicales, Rondeaux, Variations, Fantaisies pour le Piano, sur vingt quatre Thèmes favoris, arrangees a quatre mains par H. Lemoine. Op. 71. Liv. 1 à 8. chaq.
F. Hünten, Les petites Folles, Quadrilles des Contredanses et Walse pour le Piano. Op. 75. Liv. 1.
— — Fantaisie brillente sur des thèmes italiens, composée pour le Piano. Op. 76.
— — Melodies gracieuses, trois Rondeaux et trois airs variés sur des thême favorite, composés pour le Piano, divisés en trois livraisons contenant chaque un Rondeau et un air varié. Op. 78. Liv. 1. 2. 3. chaque.

Beethoven, 7me grande Symphonie en La. Op. 92, arrang. pr. Piano seul ou avec acc. de Flûte, Violon et Violoncelle par J. N. Hummel.
Mozart, grand Concert en Re No. 5, arr. pr. Piano seul ou avec accomp. d'une Flûte, Violon et Velle par J. N. Hummel.

Ferner bei

B. Schott's Söhnen
in Mainz:

Die Siebenschläfer
Oratorium
in drei Abtheilungen,
gedichtet vom Professor *Ludwig Giesebrecht*
componirt von *Dr. C. Löwe*.

Von diesem Werke sind erschienen: Partitur, Clavier-Auszug, Orchester- und Singstimmen. Wir laden die verehrlichen Singvereine ein, ihre Bestellungen davon zu machen und zu ihrem Bedarf die Anzahl der Sing- und Orchesterstimmen anzugeben.

Die Kunst die Violine zu spielen
Neue Violinschule,
seinen Schülern gewidmet
von
BAILLOT.

Dieses ist ein reichhaltiges und wissenschaftlich geordnetes Werk, wie es sich von diesem ausserordentlichen und berühmten Meister mit Gewissheit erwarten lässt.

Wir, die Verleger, sind daher gewiss, durch die Verbreitung einer deutschen Ausgabe dieses vortrefflichen Werkes allen Violinisten, sowohl Lehrern als Schülern einen angenehmen Dienst zu leisten. Das französische Original enthält, als ein umfassendes Lehrbuch, hauptsächlich viele Literatur, welche keineswegs oberflächlich und mangelhaft, sondern mit vollster Sachkenntniss frei in's Deutsche übertragen werden muss. Darum haben wir diese schwierige Arbeit dem als Violinvirtuosen und

sikalischen Dichter schon vortheilhaft bekannten Herrn J. D. Anton anvertraut.

☞ Diese Schule wird auch in fünf Abtheilungen gedruckt ausgegeben; die erste Abtheilung reicht bis zu den Uebungen in der Siebenten Lage. Pr. 2 fl. 24 kr.

Kurz gefasste Anweisung

das Pianoforte selbst stimmen zu lernen.

Auf strenge Regeln der Akustik und der Harmonie gegründet.

Nützliches Werkchen für alle Personen, welche sich mit Musik beschäftigen, und besonders für diejenigen, welche einen Theil des Jahres auf dem Lande zubringen

von

C. Montal,

ehemaligen Repetent des Blindeninstituts, und Klavierstimmer der berühmtesten Professoren des Pariser Conservatoriums. 36 kr.

Anzeige für Freunde des Gesanges.

In unserm Verlage erscheint vom Anfange dieses Jahres an, der zweite Jahrgang des musikalischen Unterhaltungs-Blattes:

Der Minnesänger

und zwar jede Woche eine Nummer.

Jede derselben enthält ein ausgezeichnetes Gesangstück mit Begleitung des Claviers oder der Guitarre. Die Aussenseite des Bogens enthält unterhaltende und belehrende Aufsätze über Gegenstände der Musik.

Dieses Blatt, das erste dieser Art in Deutschland, empfiehlt sich noch besonders durch den äusserst billigen Preis von 6 fl. für den Jahrgang von 52 Nummern, zu einem Bogen gewöhnlichen Musikformats.

Alle solide Buch- und Musikhandlungen, wo auch die Probeblätter eingesehen werden können, nehmen Subscribenten darauf an.

B. Schott.

Metronome nach Mälzl,

welche in einem pyramidförmigen Kästchen von Mahagoniholz verschlossen, und mit gut gearbeitetem Gangwerk und genau abgerichteter Mensur versehen sind, werden um den Preis von 16 fl. 12 kr. oder 9 Thlr. sächs., jene, welche den ganzen Takt mit einer Glocke und zugleich die Takteintheilungen mit dem gewohnlichen Pendelschlag angeben, um den Preis von 24 fl. oder 13 Thlr. 8 Gr. abgelassen,

B. Schott's Söhne.

Türkische Becken,

deren Echtheit wir verburgen, und von uns in grösseren Partieen aus Constantinopel bezogen werden, wofür wir folgende billige Preise festsetzen:

Ein Paar im Durchmesser von 12 Zoll, 48 fl. 36 kr. oder 27 Thlr. 23 Silbergroschen Preusisch Courant.

Wir empfehlen uns in diesem Artikel durch diese Anzeige allen Militär-Musikchören, Musikvereinen und Theater-Directionen.

B. Schott's Sohne.

Violin- und Violoncell-Bögen
von Stahl,

welche eben so leicht wie die hölzernen, aber viel dauerhafter sind und von dem berühmten Geigenmacher Wuillaume verfertigt werden.

B. Schott's Söhne.

Italienische Darmsaiten

für Saiteninstrumente, von vorzüglicher Güte, und zu billigen Preisen.

B. Schott's Söhne.

Intelligenzblatt

zur

CAECILIA.

1836.

Nr. 70.

Neue Musikalien

im Verlage der Hofmusikalienhandlung

von

Adolph Nagel

in Hannover.

ethoven, Lied für 4 Männerst. mit Pianoforte oder Orchester, bearb. von B. Damcke. Part. u. Singst. 8 gr.

mcke, B. Gesänge für 4 Männerst. 1s Heft. Part. und Singstimmen. 8 gr.
— 4 Lieder mit Pianoforte. 5s Werk. 14 gr.

rstenau, A. B. Tribut aux amateurs. Adagio et Rondino sur un thême orig. p. Fl. O. 103. Av. Orch. 18 gr. av. Pianof. 10 gr.

rnlein, Rud. Lilien, 3 romant. Ges. m. Pianof. oder Guit. 10 gr. Einzeln Nr. 1 à 4 gr. Nr. 2 und 3 à 5 gr.

lenkemp, G. C. Einl. und Variationen über das russ. Volkslied: „Gott erhalte den Kaiser" für Pianof. und Vl. 44s Werk. 20 gr.

hmeyer, J. F. 12 Schullieder mit Pianof. 1s Heft. 10 gr. Text allein 1 gr.

plus, Lud. Variations brillantes pour Fl. et Pianof. Oeuv. 2. 14 gr.

uis, P. Les délices du Printems, 2 Rondolettos. O. 9. 10 gr.

e, S. Variations de Concert sur un thême de Guillaume Tell de Rossini pour Vlle. Oeuv. 3. Av. Orch. 1 Rthlr. 16 gr. av. Quat. 1 Rthlr., av. Pianof. 16 gr.

ller, C. F. 5 gr. Marches orig. Pf. Oeuv. 74. 12 gr.
— Gr. Divertissement à la turque. 4 m. Oeuv. 80. 12 gr.

lkslieder, mit Pianof. oder Guit. Nr. 9. Aennchen von Tharau, Nr. 10. Treue Liebe — à 4 gr.

Musik.

Die öffentlichen Empfehlungen des Herrn Kapellmeister Schneider, so ie auch die früheren des Herrn Rungenhagen, Direktors der Singakademie, d dahin zu berichten: dass die, für ihren Kunstgenossen, gesuchte Stelle in er mittleren Provinzialstadt (als Dirigent eines auswärtigen Orchesters oder sangvereins etc. andernfalls, auch als Lehrer auf dem Pianoforte und im Gege) nicht vor Ostern d. J. gewünscht wird, und dass daher nur auf alle

solche Offerten Rücksicht genommen werden dürfte, die vor künftigen April d. J. eine Erfüllung derselben nicht verlangen.

Näheres ist fortwährend (auf Franco-Briefe) durch Obengenannten zu e

Berlin den 3. Jan. 1836.

E u t o n i a,

eine hauptsächlich pädagogische Musik-Zeitschrift für Alle, che die Musik in Schulen zu lehren und in Kir zu leiten haben, oder sich auf ein solches Am vorbereiten,

in Verbindung mit Mehreren herausgegeben

von

Joh. Gottfr. Hientzsch,

Direktor des Schullehrer-Seminars zu Potsdam,

Zehnten Bandes erstes Heft.

Subscriptionspreis für den ganzen Band von 2 Heften. 1 Th

Bei dem Unterzeichneten und durch alle Buch- und Musikhandlungen haben; die früheren neun Bände sind ebenfalls noch und zwar jeder zu scriptionspreis von 1 Thlr. zu bekommen.

Berlin, im Febr. 1836.

So eben erschienen bei

T. Trautwein.

N o v i t ä t e n,

im Verlage

von

B. Schott's Söhnen

in Mainz

neu erschienen:

Biographie universelles des musiciens

et

biographie generale de la musique;

par

F. J. FÉTIS.

Tome 1 *et* 2. 1835.

Ein Werk von grösster Bedeutung liegt vor uns, bedeutend sowohl in ...hung seines Gegenstandes als auch der Feder, aus welcher es geflossen

Zu einem so bedeutenden, so umfassenden Unternehmen war vielleicht *nie-d* so sehr der rechte Mann als Herr Fétis, sowohl vermöge seiner persön-en Eigenschaften und wissenschaftlichen Tendenzen, als auch vermöge seiner ieljährigen amtlichen Stellung, mitten unter den unermesslichen Reichthümern Kunstschätzen, wissenschaftlichen Hilfsquellen, Bibliotheken, Urkundensamm-gen und sonstigen Subsidien des grossen Kaiserreiches und bis auf die neuesten ten auch des Königreiches. Was unter solchen eminent günstigen Umstän-sein grosser Sammlerfleiss zusammengetragen, sein, von ausgebreiteter Eru-on genährter systematischer und kritischer Sinn gesichtet und geordnet hat, t er jetzt, — aus seinem Vaterlande ausgetreten, — der musikalischen Welt : ein Tonkünstlerlexikon, angelegt in einem Sinne und nach einem Massstabe, e ein solches bis jetzo noch nie existirt hat, indem die bis hierher gelieferten chstaben A und B, — einschliesslich eines vorangeschickten, *viele schätzbare aterialε enthaltenden Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, — *ei starke Bände grössten Octavformates* füllen.

Das Aeussere der Auflage ist mit einer Pracht von Druck und Papier ausge-ttet, von welcher man in unserem deutschen Buchhandel sonst gar keinen griff zu haben pflegt.

Die Kunst die Violine zu spielen.

Neue Violinschule,

seinen Schülern gewidmet

von

BAILLOT.

Dieses ist ein reichhaltiges und wissenschaftlich geordnetes Werk, wie es ich von diesem ausserordentlichen und berühmten Meister mit Gewissheit er-warten lässt.

Wir, die Verleger, sind daher gewiss, durch die Verbreitung einer deutschen Ausgabe dieses vortrefflichen Werkes allen Violinisten, sowohl Lehrern als Schülern, einen angenehmen Dienst zu leisten. Das französische Original ent-hält, als ein umfassendes Lehrbuch, hauptsächlich viele Literatur, welche kei-neswegs oberflächlich und mangelhaft, sondern mit vollster Sachkenntniss frei ins Deutsche übertragen werden muss. Darum haben wir diese schwierige Ar-beit dem als Violinvirtuosen und musikalischen Dichter schon vortheilhaft be-kannten Herrn J. D. Anton anvertraut.

☞ Diese Schule wird auch in fünf Abtheilungen gedruckt ausgegeben; die erste Abtheilung reicht bis zu den Uebungen in der Siebenten Lage. Preis 2 fl. 24 kr.

Die zweite Abtheilung reicht bis zu den Doppelgriffen und Tonleitern in Terzen bis pag. 85. 2 fl. 24 kr.

Die dritte Abtheilung reicht bis pag. 134 und enthält alle Gattungen der Bogenstriche. 2 fl. 24 kr.

Die vierte Abtheilung reicht bis pag. 187 und enthält die Klangfarben der 4 Saiten, jeden Fingersatz und endlich, die Cadenzen, Präludien, Fantasieen etc. 2 fl. 24 kr.

Kurz gefasste Anweisung

das Pianoforte selbst stimmen zu lernen.

Auf strenge Regeln der Akustik und der Harmonie gegründet.

Nützliches Werkchen für alle Personen, welche sich mit Musik beschäftigen, und besonders für diejenigen, welche einen Theil des Jahres auf dem Lande zubringen.

von

C. Montal.

ehemaligen Repetent des Blindeninstituts, und Klavierstimmer der berühmtesten Professoren des Pariser Conservatoriums.

36 kr.

Kurze Abhandlung

über

den Metronom von Mälzl,

und dessen Anwendung als Tempobezeichnung sowohl, als bei dem Unterricht in der Musik.

(*Mit einer Tabelle.*)

Dieses Instrument ist einem jeden, der sich mit der Musik beschäftiget, den Lehrling mit einbegriffen, ein unentbehrlicher Gefährte geworden, dem Tonsetzer zur genauesten Bezeichnung des Tempo, dem ausübenden Musiker zur pünktlichsten Ausführung derselben. Dem Lernenden ist der Metronom vom Beginn des Unterrichts an, Taktfestigkeit zu erlangen und vom langsamen zum geschwinden Zeitmass stufenweise und unmerklich fortzuschreiten. Um den Gebrauch des Metronom allgemeiner zu verbreiten, hat dessen Erfinder, unbeschadet der damit von Zeit zu Zeit vorgenommenen Verbesserungen, denselben möglichst vereinfacht, so, dass der anfängliche Preis um die Hälfte ermässigt werden konnte.

Musique Militaire

Caprice et Variations brillants

a l'usage des Concours

pour

Clarinette en Mi^b, 4 Clarinette en Si^b, petite Flute en Mi^b, 2 Bassons, Cornet a pistons, 4 Cors, 2 Trompettes, 3 Trombones, Ophicleide, Contrebasse, Caise roulante et grosse Caise

composée par

F. Snel.

Second Concert

pour le Violoncelle

avec accompagnement d'Orchestre

dedié a sa Majésté

l'Empereur des toutes les Russies

composé par

Maurice Ganz.

Op. 21.

Premier Concertino
pour le Violoncelle
avec accompagnement de Piano ou de 2 Violons, Flûtes, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons, Viola et Basse
composé par
Bernard Romberg.
Op. 57

FANTAISIE
pour le Violoncelle
sur des Airs Norvegienne
avec accompagnement de Piano ou de 2 Violons Alto, Violoncelle et Basse,
composée et dédiée à
Mr. le Baron Joh. Franz Ignatz de Landsberg-Velen
par
Bernard Romberg.
Op. 58.

Ouverture de l'Opera:
Le Cheval de bronze
d'Auber
arrangés pour deux Flûtes
par
E. Walkiers.

Meme Ouverture
pour 2 Violons arrangée
par
Jacq. Strunz.

La Prison d'Edimbourg
musique de carafa
Airs
arrangés pour deux Flute
par
E. Walkiers.

Treizième Choix d'Airs
de l'opera:
Le cheval de bronze
musique de
D. F. E. AUBER,
arrangés pour une Flute
par
A. FOREIT.

Même choix d'Airs
avec accompagnement de Guitarre.

Duo brillant
pour Piano et Violon
sur le motifs de l'opera de Bellini: la Somnambule,
dédié à sa majesté
Marie Isabelle de Bourbon, Reine Douairiere du Royaume de deux Siciles
par
I. Benedict et C. de Beriot.

Duo brillant
pour Piano et Violon
sur l'opera de Bellini:
I PURITANI,
dédié à
Madame Thayer
par
Osborne et C. D. Beriot.

Variations brillantes
pour
PIANO et VIOLON
sur l'air de Paccini
chante par Rubini dans la Straniero
dédiés à
Madame James Stuart
par
A. Osborne et H. W. Ernst.

Recreations musicales
Rondeaux, Variations et Fantaisies
pour le Piano
sur 24 Themes choisies parmi les plus beaux Airs nation aux des divers penples de l'Europe et les motifs favoris des compositeurs Francais, Allemands et Italiens, composes pour l'institution de Mademoiselle *Alix*
par
Henry Herz.
Op. 71.
Arrangées pour le Violon avec accompagnement de Piano
par
C. P. Lafont
divisés en huit parties. Livre 1 bis 8.

Six Walses de Conversat
pour
VIOLON et PIANO
concertant
composées et dediées
Mademoiselle Lucie de P
par
J. Jacques Wagner.
Op. 4.

Quatre Rondeaux
Op. 50
pour le Piano
par
Francois Hunten
Liv. 1 Ricciardo et Zoraide
Le petit Tambour
Liv. 2 Cenerentola
Le Siège de Chorinth
arrangés a 4 Mains
par
L. Farenne.

Trois Airs gracieux
sur des themes favoris de Beethoven, Bellini et Auber
composés pour la Piano
par
Francois Hünten,
Op. 56.
arrangés a 4 mains
par
PILATI.

Nro. 1. Le desir de Beethoven.
„ 2. I Capuleti de Bellini
„ 3. Theme de Leocadie d'Auber

---

lbum musicale
des jeunes Pianist
ou Receuil de
Rolettos, Airs variés, Divertimens, Airs d'operas, de Ballets, Walses etc.
composés et arrangés pour le PIANO-FORTE
par
Adam, N. Bach, Ch. Chaut, J. Dejazet, F. Herold, Herz, H. Lemoine, L. Levasseur et L. Rhein.

Album est composé de morceaux es et brillant, a la portée de petites mains, tous les morceaux sont itant et soignes par les auteurs sua rapport du doigté, du style et du phrasé musical
divises en cinq Livraison
ou
reunis en Album.

Ma Normandie
omanze favorite
de Mr. F. Berat
varié pour le Piano
par
Hr. BERTINI jne.
Op. 88.

Rondino a la polacca
pour le Piano
dedié a
Mademoiselle Deseré Roussel
par
Hr. Bertini jne.
Op 89.

Episode d'un Bal
Rondo caracteristique
pour le Piano
par
HR. BERTINI jne.
Op. 98.

LE REPOS.
Vings - quatre melodies pour le Piano,
composées et dediées
aux jeunes Elèves
par
H. BERTINI jne.
En trois livraison. Op. 101. Liv. 1, 2, 3.

Impression de Voyage
Les Souvenir,
pour
le Piano
par
H. BERTINI jne.
Op. 104.

Dell' aura tue Profetica
Choeur de la Norma
musique de Bellini
varié pour le Piano et dédié a son Eleve et ami
Pierre Wolff
par
H. BERTINI jne.
Op. 106.

Deux Rondoletto faciles et brillantes
sur le motifs favoris
de l'opera de Bellini:
I PURITANI
composés pour le Piano
par
CHARLES CZERNY.
Op. 371. Liv. 1 und 2.

Trois Serenades
pour le Piano
sur les motifs favoris des Soirées musicales de Rossini
composées par
CHARLES CZERNY.
Op. 381. Nr. 1, 2, 3.

Deux Fantaisie élégante
sur les motifs favoris de l'operas
La Prison d'Edimbourg
de Mr. Carafa
pour le PIANO
par
Charles Czerny.
Op. 382. Liv. 1 et 2.

Divertissement militaire
pour le Piano-Forté
dédié à
Mell. Emilia Moldenhaven
par
HENRI HERZ.
Op. 86.

Fantaisie
pour le Piano seule,
sur le Marches favorites d'Alexandre et de la Donna del Lago,
dédié à
Miss Luisa Rotschild de Londres
par
Henri Herz.
Op. 72.

Fantaisie dramatique
pour le Piano
dans laquelle est intercalé
Le Choral protestant,
chonté dans l'opera, Le Huguenots, musique de Giacomo Meyerbeer et
dédié à
Mademoiselle Marie Saladin
et composée par
HENRY HERZ.
Op. 90.

1000 Exerzises
pour
l'emploi du Dactyllon
au Piano-Forte
par
Henri Herz.

L'Utile et L'Agreable
Choix de 32 Air connu,
arrangés pour le Piano
par
FRANCOIS HUENTEN
Livre 1 und 2.

Bluettes musicales
sur des themes de Carafa
pour le Piano
par
Francois Hünten.
Nr. 1, Rondeau. Nr. 2, Theme varié.

Les Petites folles
Trois Quadrilles des Contredanses et troi Walses
pour le Piano seul
ou
avec accompagnement de Flute on Violon
dediés
aux jeunes Demoiselles
par
Francois Hünten.
Op. 75, Liv. 1, 2, 3.

LES SOUVENIRS
Rondo et Variations
pour le Piano
sur deux themes favoris de Spohr et Mercadante
dédiés a sa femme
par
FRANCOIS HUENTEN.
Op. 79.

Nr. 1. Rondo sur un theme de Mercadante.
Nr. 2. Variations sur un theme de Spohr.

Dix-huit
Exerzises progresifs
pour le Piano
a l'usage des jeunes Eleves
dédiés aux Pensionats de Franco
par
Francois Hünten.
Op. 80.

Douze Etudes melodiques
pour le Piano-Forte
dédiés a son Eleve
Charles Gounot
par
Francois Hünten.
Op. 81.

WALSE FAVORITE
tirée de l'opera Lestocq
arrangée pour le Piano
par
KOEHLER.
Nro. 471.

Galop favori
tiré de l'opera
Lestocq de D. F. E. Auber,
arrangée pour
le Piano-Forte
par
KOEHLER.
Nro 472.

Apollo-Walzer
für das Piano
von
Jos. Küffner
Op. 264.
nemliche Walzer zu vier Händen,
nemliche Walzer für Orchester.
Ewig bleibet ja das Schöne
Werth, dass es Apollo krone!

MOSAIQUE
d'Airs favoris
de l'opera
De Bellini: I Puritani,
pour le Piano
arrangés d'un manière facile
par
Joseph Küffner.

MELODIES
de l'opera: le chalet,
par
Ad. Adam,
pour le Piano
arrangées d'une manière facile
par
JOSEPH RUMMEL.

Ouverture
de l'opera: I Puritani
de Bellini,
arrangés pour le Piano
par
L. SPAMER.

Fantaisie brillante
pour le Piano
sur des themes favoris de l'opera
La Prison d'Edimbourg
de Mr. CARAFA
composée et dediée à
Mademoiselle Catharine Fehr
par
CHARLES STOEBER.
Op. 28.

Divertissement
pour le Piano
sur le Soirée musicales de Rossini
par
S. Thalberg.
Op. 18.

Ricordanza
DEI PURITANI
Fantaisie pour la Harpe
par
Theodor Labarre.
Op. 72.

SOUVENIRS
de l'Opera: I Puritani de Bellini
arrangées pour la Harpe par
PRUMIER.
Op. 43.

Der Choralfreund

Studien für das Choral-spielen

compooirt van

CH. RINCK.

Fünfter Jahrgang.

Heft 1.

---

leichte Präludien

für die Orgel

von

CH. H. RINCK.

HYMNUS

ave verum corpus

a 4 vocum

auetora

L. Pearsale de Wills-brisse armigere

Op 8.

---

chs Lieder und Chöre

von

Heinrich Stieglitz

ür vier Männerstimmen uhd Chor

mit willkührlicher Begleitung des Piano-Forta

komponirt

und ehrfurchtsvoll gewidmet

. Königlichen Hoheit dem rbprinzen und Mitregenten Friedrich von Sachsen

von

Conradin Kreutzer.

Op. 88. 1e n. 2s Heft.

Soirées musicales

avec accompagnement de Piano

par

G. ROSSINI.

8 Ariettes. No 1, La Promessa. Canzonetta (Ich dich verlassen). No. 2, Il Rimprovero. Caozouetta (Wohl trag den Schmerz ich). No 3, La Partensa. Caozooette (Schon naht der Trenoung Stunde). No. 4, L'Orgia. Arietta (Auf kliogat, besinget die Frauee). No 5, L'Iovito. Bolero (Komme Geliehter). No. 6, La Pastoralla del' Alpi. Tirolese (Ich bin die schöne Hirtio). No. 7, La Gita in Goudola. Barcarola (Fliege Schifflein) à 27 Xr. No. 8, La Danze. Taraotelle napoletaoa (Sieh' den Mond im Meera) 36 Xr. No. 9 – 12, Quatre Duos. No. 9, La Regate. Notturno p. 2 Sopr. (Rud'ra muthvoll) 36 Xr. No. 10, La Pesca. Notturoo p. 2 Sopr. (Langsam kommt die Nacht) 27 Xr. No. 11, La Serenata. Notturno p. Sopr. e Tee. (Sieh' doch io schönen Schlaier) 36 Xr. No. 12, Li Marinari. Duetto p. Ten. a Basso (Seemann halte sorgsam Wacht) 54 Xr.

Dreissig auserlesene Gesänge

mit

leichter Begleitung des Piano-Forte

wie sie für das Kind passen, und wie sie dasselbe liebt.

Zum

Besten seiner musikalischen Zöglinge herausgegeben und für die Anfänger bestimmt

von

Johann Falk,

Lehrer an der höhern Stadtschule in Sobernheim.

Erstes, zweites und drittes Heft. Jedes Heft enthalt 30 Gesange, Preiss 36 *kr.*

VARIATIONEN

für eine Singstimme, Sopran oder Tenor, über das Lied:
Nach Sevilla
mit Begleitung des Piano,
und Fräulein
Emma von Lavenstein
zugeeignet von
Fr. Silcher.
Op. 19.

La bas, La bas!

„Ja dort, ja dort!“
Romance
Paroles de Mr. van Hasselt
musique de
ALBERT GRISAR
avec accomp. de Piano ou Guitarre.
Nr. 331.

Galop favori

de
Gustave ou le bal masque
musique de D. F. E. Auber
arrangée avec Paroles
„*Ah, du joie et d'espoir*“
„O der Wonne und der Freude“
avec accompagnement de Piano ou Guitare
Nro. 332.

Rachel et Nephtal[i]

„*Quoi Nephtali*“ „Du hei[...]
Paroles de Mr. E. Duca[...]
musique de
Giacomo Meyerbee[r]
avec accompagnement de [...]
ou Guitarre.
No. 333.

Couplets suiss[es]

Dans a modeste et simpl[...]
Dies Hüttchen still und abge[...]
de l'opera: le Chale[t]
musique de
A. Adam
avec accompagnement de P[...]
ou Guitare.
Nr. 334.

Ma Normandie

Romance, Paroles et Musi[que]
par
Frédéric Bérat
avec accomp. de Piano ou Guit[are]
Nr. 335.

Pour paraître incessamment

ACTEON

Opera-comique en un Acte.
Partition, Parties d'Orchestre, Airs avec accompagnement de Piano ou de Guitare, Arrangements, Fantaisie et Contredanses pour tous les Instruments
Paroles de E. Scribe,
Musique de
D. F. E. Auber.

Der Minnesänger,

ikalische Unterhaltungs-Blätter,

dritter Jahrgang.

rselbe erscheint vom Anfange dieshres en und zwar jede Woche Nummer. Jede derselben enthält usgezeichnetes Gesangstück mit itung des Claviers oder der Gui- Die Aussenseite des Bogens entnterhaltende und belehrende Aufüber Gegenstände der Musik.

eses Blatt, das erste dieser Art utschland, empfiehlt sich noch bers durch den äusserst billigen von 6 fl. für den Jahrgang von ummern, zu einem Bogen gewöhn Musikformats. Der erste und te Jahrgang sind noch immer comzu haben; der erste, aus neun mern bestehend, zu 1 fl.; der te, aus 52 Nummern, zu 6 fl.

Alle solide Buch- und Musikhandeen, wo auch die Probeblätter einien werden können, nehmen Subenten darauf an.

Der Choralfreund

oder Studien für das Choralspielen

von

CH. H. RINCK.

Der Verlag des fünften Jahrganges jont mit dem Monat Januar 1836 l wird mit aller Aufmerksamkeit gesetzt, so wie für die Gemeinnützeit dadurch gesorgt, dass der Weg Subscription offen bleibt, so wie h der vorherige Preis.

Jedes Heft wird zwei Bogen stark l mehr, mit einem Umschlag verse-, und jedes Jahr sechs solcher Hefte iefert. Mit dem sechsten Hefte folgt Vorwort und ein schöner Titel st Umschlag, welchem die Subscritenliste beigefügt werden soll.

Den Preis für einen Jahrgang von sechs Heften stellen wir auf 1 fl. 48 kr. oder 1 Thaler sächsisch. Die Zahlung geschieht bei Ablieferung eines jeden Heftes mit 18 kr. oder 4 gGr Subscribenten-Sammler erhalten auf sechs Exemplare ein Siebentes frei.

Vortheilhafte Bedingnisse

für die neuen Abonnenten

der Cäcilia

Zeitschrift für die musicalische Welt.

Die hohe Achtung und auszeichnende Theilnahme, welche dieser gediegenen, *unter der Redaction eines Vereins von Kunstgelehrten, Kunstverständigen und Künstlern*, erscheinenden Zeitschrift, von der Kunstwelt gezollet wird, übersteigt, fortwährend und fortschreitend, jede anfangliche Erwartung. Durch diese unterstützende Theilnahme des Publikums sehen wir uns mit Vergnügen in Stand gesetzt, unsern verehrten Abonnenten nicht allein fortwährend wie bisher immer, mehr als die versprochene Bogenzahl, sowohl an Text als Beilagen aller Art zu liefern, sondern auch den Ankauf der nunmehr vorliegenden *siebzehn Bände* dadurch immer mehr und mehr zu erleichtern, dass wir uns erbieten, den Abonennten des achtzehnten Bandes die siebzehn vorhergehenden Bände zu 29 fl. 42 kr. od. 16 Rthl. 12 ggr. zu erlassen, die im Ladenpreise zusammen 43 fl. 48 kr. od. 24 Rthl. 8 ggr. kosten.

Herr Ritter Gfr. Weber führt fort, die Redaction ganz wie bisher, durch Führung der oberen Leitung, so wie zuweilen auch durch eigene Beiträge, zu unterstützen.

Der achtzehnte Band hat mit den bereits erschienenen 69ten und 70ten Heften begonnen, und das 71 Heft ist im Druck.

Klavier-Instrumente

jeder Gattung
werden verfertigt in der Fabrik-Anstalt
von
B. Schott's Söhnen
in Mainz.

Türkische Becken,

deren Aechtheit wir verbürgen, und die von uns in grösseren Partieen aus Canstantinopel bezogen wurden, wofür wir folgende billige Preisse festsetzen: Ein Paar im Durchmesser von 12 Zoll, 48 fl. 36 kr. oder 27 Thaler 23 Silbergroschen Preussisch Courant.

Wir empfehlen uns in diesem Artikel durch diese Anzeige allen Militär-Musikchören, Musikvereinen und Theater-Directionen.

Violin- u. Violoncell-Bögen von Stahl

welche eben so leicht wie die hölzernen, aber viel dauerhafter sind, und von dem berühmten Geigenmacher Willeume verfertigt werden.

Italienische Darmsaiten

für Saiteninstrumente, von vorzüglicher Güte und zu billigen Preisen.

Pariser Colophon

in Tafeln, in Stuckchee und in Schätelchen.

Metronome nach M

welche in einem pyramidförmi ohen von Mahagoniholz vers und mit gut gearbeitetem G und genau abgerichteter Mess hen sind, werden um den P 16 fl. 12 kr. oder 9 Thaler s jene, welche den ganzen Ta ner Glocke und zugleich die theilungen mit dem gewöhnlich delschlag angeben, um den P 24 fl. oder 13 Thaler 8 Gr.

Stummes Klavier

erfunden von
Friedrich Kalkbrenner
zum Gebrauche beim Studiren der Fingerübungen nach Kalkbrenner Schule.

Preis 20 fl.

Dieses kleine Instrument wird die Kniee oder auf einen Tisch es hat 27 Tasten, so dass man Fingerübungen mit beiden Händen machen kann. Bei allen Passagen welche verschiedene Positionen schen, muss man eine Hand andern üben. Der Handführer cher angebracht ist, verhindert wegung des Arms, und bestimmt Lage der Hände.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1 8 3 6.
Nr. 71.

Pohle, Dr. Chr. Fr.,
über das Einstudiren der Compositionen, oder Aufschluss über die Geheimnisse des Vortrags für Pianofortespieler.
ist in meinem Verlage so eben erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben.
Elegant broschirt Preis 12 gr.

Julius Klinkhardt,
in Leipzig.

Anzeige
von dem Verlags-Eigenthum nachstehender Werke, welche im Verlag von
B. Schott's Söhnen
in Mainz
erscheinen.

Variations brillantes
pour le Piano
sur l'air Eccossais „Herés a health to thém that's awa"
dédiés à
Madame A de Laudankier
par
Jacques Herz.
Op. 28.

Troisième Concerto
pour le Piano
avec accompagnement d'Orchestre
dédié
à la Société Philharmonique de Londres
et composé par
Henri Herz.
Op. 87

Trois Melodies variées
pour le Piano
par
HENRI HERZ.
Op. 87.

- No 1 Genre italien, Cavatine de Bellini
- „ 2 Genre religieux, ave maria de Mselle Paget
- „ 3 Genre Allemand, Ballade de Schubert

Sechs deutsche Gesänge
mit Begleitung des Piano
von
Franz Lachner.

Drei deutsche Gesänge
für zwei Singstimmen
mit Begleitung des Piano-Forte
von
Franz Lachner.

I Puritani de Bellini
OUVERTURE
a 4 mains pour le Piano
par
L. SPAMER.

XXXIVme Potpourri
pour Piano et Flute ou Violon
sur des motifs de l'opera:
La Prison d'Edimbourg
de Mr. Carafa
composé par
Joseph Küffner.
Op. 265.

Caprice
pour le Piano
sur la Romance de Grisar
Les Laveuses du Couvent
composée par
Hr. Bertini jne.
Op. 108.

FANTAISIE
pour la Guitare
sur les motifs du Cheval de Bronze
de D. F. E. Auber
par
Math. Carcassi.
Op. 57.

ACTEON
par de D. F. E. Auber
OUVERTURE
pour le Piano
ou avec accompagnement d'un Violon ad Libitum
par
V. RIFAUT.

Melange

composée pour le Piano
sur des themes d'Acteon
de D. F. E. Auber
et dediée à Mlle Louise de Crezieux
par
Adolph Adam.
Op. 98.

Sammlung

vorzüglicher Gesangstücke
der anerkannt grössten,
zugleich für die Geschichte der Tonkunst wichtigsten, die eigene höhere Ausbildung für diese Kunst und den würdigsten Genuss an denselben förderndsten Meister, der für Musik entscheidentsten Nationen.

Aus den sichersten Quellen gewählt, nach der Zeitfolge geordnet, und mit den nothigsten historischen und andern Nachweisungen herausgegeben
von
Friedrich Rochlitz.

Eine ausführlichere Ankündigung dieses bedeutenden Werkes ist unter der Presse.

Complette Exemplare
der
Cäcilia.

Von der Cäcilia kann von nun an kein herabgesetzter Preiss von früheren Bänden stattfinden, weil nur noch einige complette Exemplare vorräthig sind, welche wir von nun an nicht mehr anderst als zu dem gewöhnlichen Preiss ablassen werden.

Mainz den 13. Mai 1836.

B. Schott's Söhne.

Intelligenzblatt

zur

CAECILIA.

1836.

Nr. 72.

Anzeige.

Die

praktische Singschule

von

H. H. BREIDENSTEIN

betreffend.

Hefte (1s und 2s à 12 gGr., oder 54 kr., 3s und 4s à 16 gGr., oder 1 fl. 12 kr.)

Bonn, bei A. Marcus.

Um die Benützung dieses mit dem günstigsten Erfolg aufgenommenen und weit verbreiteten Werkes für Schulen und Erziehungsanstalten noch mehr zu erleichtern, hat die Verlagshandlung eine besondere Ausgabe der einzelnen Stimmen für das dritte und vierte Heft veranstaltet und bereits versendet. Diese Hefte enthalten nemlich, ausser der Fortsetzung der ein- und zweistimmigen Uebungen für Stimmbildung, Takt und Notentreffen, hauptsächlich die mehrstimmigen Gesänge (Lieder, Cantaten, Hymnen, Motetten, Choräle etc. etc.) für blos weibliche Stimmen mit Begleitung des Pianoforte, grösstentheils von der Composition des Herrn Verfassers, dann aber auch von Gluck, Händel, B. Klein, Mendelssohn-Bartholdy, Naska, Rinck u. A. Keines dieser Stücke ist arrangirt, sondern alle sind ursprünglich so geschrieben, wie sie hier mitgetheilt werden. Der Preis für die drei Singstimmen beider Hefte (des 3ten und 4ten) ist für jedes Heftchen der Singstimmen 4 ggr. oder 18 kr., so dass nunmehr das Werk für eine grössere Anzahl von Schülern mit verhältnissmässig nur geringen Kosten angeschafft und benutzt werden kann. Bei Abnahme von mindestens 12 Exemplaren dieser Singstimmen wird das Heftchen nur mit 3 ggr. oder 12 kr. berechnet.

NOVITÆTEN

im Verlage von

B. Schott's Söhnen

in Mainz

neu erschienen:

Premier Concertino
pour Violoncelle
avec accompagnement
d'Orchestre ou Piano
par
Bernhard Romberg.
Op. 57. 4 fl. 48 kr.
même Concert pour Violoncelle et Piano 2 fl. 6 kr.

FANTAISIE
sur de airs Norvegiens
pour le Violoncelle
avec accompagnement
de 2 Violons, Alt, Violoncelle et Basse
ou Piano
par
Bernhard Romberg.
Op. 58. 3 fl. 36 kr.
même Fantaisie pour Violoncelle et Piano 2 fl. 6 kr.

Deuxième Concert
pour le Violoncelle
avec accompagnement d'orchestre,
dedié
à sa Majesté Nicolas I.,
Empereur de toutes le Russies
par
Maurice Ganz.
Op. 21. 5 fl. 6 kr.

Adagio et Rondeau
du deuxième Concert
pour
Violoncelle avec accompagnement de Piano
par
MAURICE GANZ.
Op. 21.

Le cheval de Bronze,
par
D. F. E. Auber.
Ouverture
à grande Orchestre.

ACTÉON,
par
D. F. E. Auber.
OUVERTURE
A GRANDE ORCHESTRE.

Concert-Ouverture
für
grosses Orchester,
componirt und
Sr. Durchlaucht dem regierenden Fürsten EMIL zu Bentheim Tecklenburg
unterthänigst gewidmet
von
W. ATTERN.
Op. 9. 3 fl. 12 kr.

Apollo-Walzer.
Op. 264.

Schweizer-Walzer
mit Introduction und Coda,
componirt von
Joseph Küffner,
1° Für grosses Orchester; 2° für Flöte, 2 Clarinetten, Horn und Fagott; 3° für 2 Violinen, Alt und Bass; 4° für Flöte, Violin, Alt und Bass; 5° für Flöte und Guitarre; 6° für Violin und Guitarre, 7° für Violin allein; 8° für Flöte allein; 9° für Piano zu 4 Hände. 10° für Piano allein.
Op. 268.

DUO BRILLANT
POUR PIANO ET FLUTE
sur des motifs favoris des Soirées musicales de Rossini,
dédiée
à Misses Elisabeth et Fanny Grey,
par
J. Benedict et C. Cottignies.
Op. 22.
Le même Duo, pour Piano et Violon
par
J. BENEDICT et J. D. ANTON.

Recréations musicales
de 24 Rondos, Fant. et Variations
par
HENRI HERZ,
arrangées
pour Violon avec accomp. de Piano
par
C. P. LAFONT.
Divisés en huit suites.

CHOIX D'AIRS

pour deux Violons,

de l'opéra :

LA PRISON D'EDIMBOURG,

de

MR. CARAFA,

arrangé par

E. MUELLER.

même choix d'airs pour deux Clarinettes. 1 fl.

Le Cheval de Bronze,

Opéra par D. F. E. Auber,

arrangé

pour deux Flûtes,

E. Walkiers.

35me *Potpourri*

pour Piano et Flûte ou Violon,

sur de motifs de l'opéra:

DIE FUERSTIN VON GRENADA

oder

der Zauberblick,

de J. C. Lobe,

composé

et dédié à son Eleve Nan Römer,

par

JOS. KUEFFNER.

36me Potpourri

pour Piano et Flûte ou Violon,

sur de motifs de l'opéra :

Les Huguenots de Meyerbeer,

composé par

JOS. KUEFFNER.

Op. 267.

FANTAISIE

pour

Violon ou Clarinet, Violoncelle et Piano-Forté,

sur des thèmes de l'opéra :

Les Huguenots de Meyerbeer,

composée et dédiée

à Monsieur Jean Schott à Anvers

par

CH. RUMMEL.

Op. 82.

SIX WALSES

DE CONVERSATION

pour Violon et Piano concertants

par

J. J. Wagner.

Op. [illegible] 48 kr

Première Fantaisie
brillante et facile
pour le Piano
tirée des Soirées musicales de Rossini
et dediée à Lady Harriet Clive
par Jules Benedict.
Op. 24. Nr. 1.

Fantaisie Huguenote
pour le Piano
sur un motif de Luther,
chanté dans les Huguenots,
suivie d'un air de Ballet,
par
A. Aulagnier.
Op. 30.

25 Etudes doigtées
pour le Piano,
ou Introduction à celles de I. B. Cramer,
par
H. BERTINI jeune,
Op. 29 et 32. Liv. 1 et 2.
Seconde Edition revue et améliorée

MELANGE
pour le Piano
sur des thèmes d'Actéon
de D. F. E. Auber
et dédiée
à Mademoiselle Louise de Crezieux
par A. ADAM.
Op 98.

Bluette musicale
POUR LE PIANO
sur le dernier soupir d'Herold,
composée et dédiée
à Mademoiselle Dardel
par
J. EIKENS.
Op. 9.

Quatre Walses
et deux Galops
à quatre mains,
pour le Piano
composées et dediées
à Melles. Isabel. et Mar. Steiger,
par
J. J. WAGNER.
Op 2. 1 fl.

Les chaperons blancs,
musique
de D. F. E. Auber,
Ouverture
arrangée pour le Piano
par
RITAUT. 48 kr.
avec accompagnement de Violon 1 fl.

Ecole Royale de Musique,
Classe de Piano
de Mr. L. Adam.
Solo
composé pour le Concurs de 1836,
par
Henri Bertini.
Op 109. 1 fl. 30 kr

CHOIX D'AIRS
pour deux Flûtes
tirés de l'opera:
LA POISON D'EDIMBOURG,
par
M. CARAFA.

13me Choix d'Airs
de l'opera:
LE CHEVAL DE BRONZE,
musique de D. F. E. Auber,
arrangée pour une Flûte
par
H. FOREIT.
Même Choix d'airs av. acc. de Guit.

LA FOLLE.
Romance d'Albert Grisar,
arrangée en Fantaisie
pour la Guitarre
par
F. CARULLI.
Op. 356.

Ma Normandie
ROMANCE DE FREDERIC BERAT,
variée pour la Guitare
par
F. CARULLI.
Op. 364.

Douze airs gracieux
pour Guitarre seul,
tirés de opéras nouveaux
de M. M. Auber, Bellini, Carafa et Herold,
par
Jos. Küffner.
Op. 269. Liv. 1 und 2

MELANGE
POUR LA GUITARE,
sur de motifs de opéras
d'Auber, Bellini, Carafa et Herold,
par
JOS KUEFFNER.
Op. 270. Cahier 1 und 2.

Der Choralfreund
oder
Studien für das Choral-spielen
componirt von
CH. H. RINCK.
Fünfter Jahrgang.

Fugen und Vorspiele
für die Orgel
seinem Lehrer Herrn Ch. Rinck
zugeeignet von
Friedr. Kuhmstädt.
Op. 19

PHILOMELE.
Romance de Mr. A. Giraudet,
avec acc
de Piano et Flûte ou Guitare et Flûte,
par
A. PANSERON.
Choix No. 342.

NIZZA.
Canzonetta,
paroles de Mr. Emilie Duchamps,
avec Piano ou Guitare,
par
G. ROSSINI.
Choix d'airs No. 343.

Les Nymphes de la Mer.
Nocturne à deux voix
paroles
de Mr. E. Crevel de Charlemagne,
avec Piano ou Guitare
composée par
Theod. Labarre.
Ins Deutsche übertragen von
J. D. ANTON.
Auswahl No. 344. 27 kr.

Cinq Romances
et
UN NOCTURNE
avec acc. de Piano ou Guitare
par
A. GRISAR

Gregor auf dem Stein
Legende in 5 Abtheilungen
gedichtet von Franz Kugler
für eine Singstimme
mit Piano-Begleitung
von
C. LOEWE.
Op. 28.

Deux Nocturnes
à deux voix.
No. 1.
ADDIO ALL' ITALIA.
Der Abschied von Italien.
No. 2.
LA PARTENZA.
Die Abreise.
mit Begleitung des Piano
componirt von
G. ROSSINI.
Jedes Nocturno 48 kr

Lob und Dank dem Vater Rhein.
EIN TAFELGESANG
für Männerstimmen,
mit Begleitung des
PIANO-FORTE
der Mainzer Liedertafel gewidmet,
gedichtet von
H. HOFFMANN,
Musik von
F. J. MESSER.

Acteon,

Oper in einem Aufzuge.

M u s i k

von

D. F. E. AUBER.

Vollständiger Clavier-Auszug.

Les Chaperons blancs,

Die schöne Flamänderin

oder

die Weissmützen.

Oper in drei Aufzügen,

Musik von D. F. E. AUBER.

Vollständiger Clavier-Auszug.

SARAH,

Oper in zwei Acten,

von

ALBERT GRISAR.

Vollständiger Clavier-Auszug.

SAMMLUNG

vorzüglicher Gesangstücke

der anerkannt grössten, zugleich für die Geschichte der Tonkunst wichtigsten; die eigene höhere Ausbildung für diese Kunst und den würdigsten Genuss an derselben förderndsten Meister der für Musik entscheidendsten Nationen, gewählt, nach der Zeitfolge geordnet und mit den nöthigsten historischen und andern Nachweisungen herausgegeben

von

F. ROCHLITZ.

Erster Band.

BIOGRAPHIE

universelle des musiciens

et

Biographie générale

de la musique;

par

F. J. Fétis.

Tome 1 et 2 1836.

Ein Werk von grösster Bedeutung liegt vor uns, bedeutend sowohl in Ansehung seines Gegenstandes, als auch der Feder, aus welcher es geflossen.

Zu einem so bedeutenden, so umfassenden Unternehmen war vielleicht *niemand* so sehr der rechte Mann als Herr *Fétis*, sowohl vermöge seiner persönlichen Eigenschaften und wissenschaftlichen Tendenzen, als auch vermöge seiner so vieljährigen amtlichen Stellung mitten unter den unermesslichen Reichthümern von Kunstschätzen, wissenschaftlichen Hilfsquellen, Bibliotheken, Urkundensammlungen und sonstigen Subsidien des grossen Kaiserreiches und bis auf die neuesten Zeiten auch des Königreiches. Was unter solchen eminent günstigen Umständen sein grosser Sammlerfleiss zusammengetragen, sein, von aus-

gebreiteter Erudition genährter systematischer und kritischer Sinn gesichtet und geordnet hat, legt er jetzt, aus seinem Vaterlande ausgetreten, der musikalischen Welt vor: ein Tonkünstlerlexikon, angelegt in einem Sinne und nach einem Maasstabe, wie ein solches bis jetzt noch nie existirt hat, indem die bis hierher gelieferten Buchstaben A und B, einschliesslich eines vorangeschickten, *viele schätzbare Materiale enthaltenden Résumé philosophique de l'histoire de la musique, zwei starke Bände grössten Octavformates* füllen.

Das Aeussere der Auflage ist mit einer Pracht von Druck und Papier ausgestattet, von welcher man in unserem deutschen Buchhandel sonst gar keinen Begriff zu haben pflegt.

Die Kunst

die Violine zu spielen.

Neue Violinschule,

seinen Schülern gewidmet

von

BAILLOT.

Dieses ist ein reichhaltiges und wissenschaftlich geordnetes Werk, wie es sich von diesem ausserordentlichen und berühmten Meister mit Gewissheit erwarten lässt.

Wir, die Verleger, sind daher gewiss, durch die Verbreitung einer deutschen Ausgabe dieses vortrefflichen Werkes allen Violinisten, sowohl Lehrern, als Schülern, einen angenehmen Dienst zu leisten. Das französische Original enthält, als ein umfassendes Lehrbuch, hauptsächlich viele Literatur, welche keineswegs oberflächlich und mangelhaft, sondern mit vollster Sachkenntniss frei in's Deutsche übertragen werden muss. Darum haben wir diese schwierige Arbeit dem als Violinvirtuosen und musikalischen Dichter schon vortheilhaft bekannten Herrn J. Anton anvertraut.

☞ Diese Schule wird auch in fünf Abtheilungen gedruckt ausgegeben; die erste Abtheilung reicht bis zu den Uebungen der Siebenten Lage. Preis 2 fl. 24 kr.

Die Zweite Abtheilung reicht bis zu den Doppelgriffen und Tonleitern in Terzen bis pag. 2 fl. 24 kr.

Die dritte Abtheilung reicht bis pag. 134 und enthält alle Gattungen der Bogenstriche. 2 fl. 24 kr.

Die vierte Abtheilung reicht bis pag. 187 u. enthält die *Klangfarben* der vier Saiten, *jeden Fin-*gersatz und endlich die Cadenzen, Präludien, Fantasieen etc. 2 fl. 24 kr.

Die fünfte und letzte Abtheilung reicht bis pag. 276 und enthält Charakter, Ausdruck, Wirkung der Musik, Bewegung, Styl, Geschmack, Tactfestigkeit, natürliche Anlage zum Vortrage. 4 fl. 48 kr.

Der Minnesänger,

musikalische Unterhaltungs-Blätter,

dritter Jahrgang.

Derselbe erscheint vom Anfange dieses Jahres an und zwar jede Woche eine Nummer. Jede derselben enthält ein ausgezeichn

Kurze Abhandlung

über den

Metronom von Mälzl,

und dessen Anwendung als Tempobezeichnung sowohl, als bei dem Unterricht in der Musik.

(Mit einer Tabelle.)

Dieses Instrument ist einem je- den, der sich mit Musik beschäf- tigt, den Lehrling mit einbegriffen, ein unentbehrlicher Gefährte ge- worden; dem Tonsetzer zur ge- nauesten Bezeichnung des Tempo, dem ausübenden Musiker zur pünktlichsten Ausführung dersel- ben. Dem Lernenden dient der Metronom vom Beginn des Un- terrichts an, Taktfestigkeit zu er- langen, und vom langsamen zum

geschwinden Zeitmaas stufenweise und unmerklich fortruschreiten Um den Gebrauch des Metronom allgemeiner zu verbreiten, hat dessen Erfinder, unbeschadet der damit von Zeit zu Zeit vorgenommenen Verbesserungen, denselben möglichst vereinfacht, so, dass der anfängliche Preis um die Hälfte ermässigt werden konnte.

Metronome nach Mälzl,

welche in einem pyramidenförmigen Kastchen von Mahagoniholz verschlossen, und mit gut gearbeitetem Gangwerk und genau abgerichteter Mensur versehen sind, werden um den Preis von 16 fl. 12 kr. oder 9 Thaler sächsisch, jene, welche den ganzen Takt mit einer Glocke und zugleich die Takteintheilungen mit dem gewöhnlichen Pendelschlag angeben, um den Preis von 24 fl. oder 13 Thaler 8 Gr abgelassen.

Stummes Klavier

erfunden von

Friedrich Kalkbrenner,

zum Gebrauche beim Studiren der Fingerübungen nach Kalkbrenners Schule.

Preis 20 fl.

Dieses kleine Instrument wird auf die Knice oder auf einen Tisch gelegt; es hat 27 Tasten, so dass man die Fingerübungen mit beiden Händen zugleich machen kann. Bei allen Passagen, welche verschiedene Positionen erheischen, muss man eine Hand nach der andern üben. Der Handführer welcher angebracht ist, verhindert jede Bewegung des Arms, und bestimmt die Lage der Hände.

Violin- und Violoncell Bögen von Stahl,

welche eben so leicht wie die hölzernen, aber viel dauerhafter und von dem berühmten Geigenmacher *Willaume* verfertigt werden, sind fortwährend in Vorrath, eben so von demselben Meister in verschiedenen Qualitäten und Preisen von besten Fernambuk-Holz.

MIT PATENT.

Pariser

Violin- und Bass-Bögen

mit feststehendem Frosche.

An diesen Bogen ist der Frosch ganz unbeweglich, d. h. beim An- oder Abspannen der Haare, bleibt er fest stehen, sowie die Entfernung vom Frosche zum Kopfe des Bogens stets dieselbe bleibt; dadurch bleibt auch das Schwungewicht dasselbe und der Frosch leidet nichts durch die Bewegung, wie es bei den bis jetzt bekannten Bogen der Fall war.

Die Spannung der Haare wird mittelst einer sinnreich angebrachten Schraube angezogen, und da man zugleich die dazu vorgerichteten Haarbüschel sich ankaufen kann, so ist auch jeder Violinspieler im Stand, seinen Bogen in einer Minute auf die vorzüglichste Art selbst mit neuen Haaren zu bespannen.

Zum Ankaufe solcher Violin- oder Bass-Bogen und dergleichen Haarbüschel zum Beziehen der Bögen empfehlen wir unser wohl assortirtes Lager in billigsten Preisen.

Colophonium

feinster Qualität,

in Tafeln per Pfund zu 1 fl. 20 kr.
in Stangen per Dutz. » » 24 »
in Papierschachteln p. Dtz. 1 » 24 »

Italienische Darmsaiten

für Saiten-Instrumente,

von vorzüglicher Güte,

aus den vorzüglichsten Fabriken

in

Rom und Neapel.

Pr. Stock Violin E, à 2 fl. 40 kr. 3 fl. 3 fl. 30 kr 4 fl. 5 fl. 6 fl.
» » A, à 3 fl. 30 kr. u. 5 fl.
» » E, à 6 fl. u. 8 fl.
» Bass A, à 6 fl. u. 8 fl.
» » D, à 9 fl 30 kr. 12 u. 15 fl.

Clavier-Instrumente

jeder Gattung,

in unserer eigenen Fabrik-Anstalt verfertigt.

So eben erschienen:

Zwölf ganz leichte Kinderlieder

von

Joh. Jac. Zoch.

Dreistimmig. 3te Sammlung in 3 Heften. Quer 8.
Jede Stimme à 8 kr., zusammen 24 kr.

Das 2te Heft, voriges Jahr erschienen, ist in einer Auflage von 2000 Exemplaren in 8 Monaten vergriffen worden und hat in vielen Volksschulen die günstigste Aufnahme gefunden. Nach dem Urtheile Sachkundiger verdient diese 3te Sammlung denselben Beifall, da sie sich eben so sehr wie die beiden erstern Sammlungen durch leichte,

gefällige Melodieu auszeichnet. — Die Hefte werden auch einzeln [illegible]
lassen, so dass jede Stimme noch appart zu haben ist —

Bei Wartmann und Scheitlin in St. Gallen und in jeder Bu[illegible]
handlung (in Mainz bei Herrn Schott's Söhnen) zu haben.





